المسرح

بين الفن والفكر

د . نهـاد صليحـة



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

تصميم الغلاف : محمد قطب

الاخراج الفنى : عفاف توفيق

المسرح

بين الفن والفكر

إهـــداء

الى أمي وذكرى أبى ٠٠ فقد علمانى :
أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ،
وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب ٠

تصدير

يمثل هذا الكتاب فى مجموعه بحثا فى علاقة الأيديولوجية بالدراما من زوايا مختلفة سواء فى مجال النقد أو الابداع الدرامى ·

ورغم أن بعض أجزاء هذا الكتاب ظهرت من قبل (فى صورة مبسطة أو مختصرة أحيانا) على شكل مقالات نشرت فى مجلات « **القاهرة** » و « **فصول** » و « **الاذاعة** » وجريدة « **الأهرام** » ، الا أن جميع فصول الكتاب ترتبط ارتباطا وثيقا بعضها بالبعض من خلال فكرة واحدة أساسية وهى أن مفهوم الدراما باعتبارها صراعا متطورا يؤدى الى لحظة تنوير هو مفهوم دائم لا يتغير بينما تتغير أشكال صياغته وفق الأيديولوجية التى تمثل الخلفية العقائدية للصراع الدرامى وتملى قيمه الفنية والفكرية ·

وأود هنا أن أتقدم بعميق العرفان الى الأديب الفنان الأستاذ عبد الرحمن فهمى الذى أولانى الكثير من اهتمامه والذى كان لحماسه وتشجيعه أكبر الأثر فى ظهور هذا الكتاب الذى أرجو أن يحوز رضاء ورضاء القارىء ·· كذلك أتقدم بالشكر والاعزاز الى طلبة وطالبات المعهد العالى للنقد الفنى الذين أثارت مناقشاتهم الحامية فى قاعات البحث عددا من القضايا التى يتعرض لها هذا الكتاب ·

القاهرة ـ ١٩٨٥

نهاد صليحة

القاهرة ـ ١٩٨٥

المسرح بين الفن والفكر

الجـزء الأول

- الفن بين الشكل والمضمون
- الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية
- المسرح بين النظـرية الدرامية والنظـرة الفلسفية ·
- المسرح بين الفكر والسياسة ·
- ملاحظات حول تفسير العمل الدرامي ·

الفن بين الشكل والمضمون

ان كل من يعمل بتدريس الفنون يواجه مسألتين ما يفتئان يبرزان فى كل مناقشة نظرية أو تحليل عملى وهما : علاقة الشكل بالمضمون ، وعلاقة الفن بالحياة ·

وعادة ما ينقسم الدارســون الى رأيين : فريق يقول باســتقلال الشكل الفنى عن المضمون العقائدى ، وبالتالى عن الحياة ، وفريق يذهب الى تأكيد أهمية شعار الفن للحياة ، ومبدأ الالتزام بقضية ما سواء فى عملية الابداع لدى المبدع أو عملية التقييم لدى المتلقى ، بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شـكلية ، محولا الفن بذلك الى ضــرب من الدعاية الواعية · وكل من المفهومين ينطوى على فصل تعسفى بين الفن والحياة ، وبين الشكل والمضمون ·

وحقيقة الأمر ـ فى تصورى ـ أنه لايمكن أن يوجد فن فى انفصال عن الحياة ، أو حياة انسانية دون فن · ان منبع الفن وأساسه هو نزعة الانسان الى تمثل تجربته الحياتية ، واستنباط مفهومها ودلالتها القيمية ، وتثبيت هذا الاستنباط وتوصيله الى آخرين عن طريق استعادة التجربة استعادة حركية ـ كما يحدث فى مجال الابداع الدرامى ، أو خيالية ـ كما يحدث فى الابداع الأدبى بكل ضروبه ، أو تشكيلية ـ كما يحدث فى فنون التصوير والنحت · وتتم استعادة التجربه وصياغتها حركيا أو تشكيليا أو أدبيا على بعد زمنى كاف يكفل قدرا من الموضوعية الشعورية والعقلانية بحيث يصبح الفرد فى آن واحـد عنصرا من عناصر التجربة ومشاهدا لنفسه عن بعد ، وبحيث تحقق الاستعادة مفارقة هى من صميم وجود الانسان من حيث كونه المخلوق الوحيد القادر على أن يكون فاعلا

ومفعولا به فى آن واحد ـ أى أن يفعل ويتأمل فعله ـ وهى مفارقة وجود الانسان داخل التجربة وخارجها فى آن واحد · وعلى هذا يمكن القول بأن مفهوم التجربة المستعادة ، والذى يشكل صياغتها ، هو فى حقيقة الأمر حصيلة جدل بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية فى حضورها المستعاد ـ سـواء كانت الاستعادة حركية أو فى نطـاق الخيـال ·

وأما العناصر التى تتحـكم فى دراما جدل الماضى والحاضر نحـو استنباط معنى تجربة ما ومغزاها فهى : الاقصاء المتعمد أو اللاواعى ، أو التركيز المتعمد أو اللاواعى على بعض عناصر التجربة وتفاصيلها ـ وكلاهما يمثلان عنصر الاختيار سواء كان واعيا أم لا · ويلى ذلك أو غالبا يزامله الترتيب المنطقى أو الشعورى لتفاصيل التجربة المختارة وفقا للسببية أو التقارب المكانى ، أو التتالى الزمنى ـ أو الغائية ـ أى العظة من التجربة ـ أو تأكيد قيمة كالشجاعة مثلا · وأما العنصر الأخير ، والذى يزامل العناصر السابقة ، فهو التجسيد التشكيلى أو الحركى ـ أى اقامة نسق حركى أو تشكيلى أو لغوى ينتظم معنى التجـربة ويوصلها الى آخرين · وتجسيد التجربة عادة (كما نستنتج من رسومات الانسان البدائى على جدران الكهوف ومن الابداعات الفطرية لدى بعض القبائل المنعزلة) يعتمد على عناصر التوازى والتوازن ، والتقاطع والالتحام والالتقاء والانفراج ·

ومن هـذه النزعة الانسانية الجوهرية كمـا فصلناها أعلاه يتولد ما نسميه بالتجربة الفنية التى هى فى صميمها تجربة حياتية مستعادة تشكيليا فى مكان سواء كان فى ساحة للأداء الحركى أو حجرا يرسـم عليه الانسان أو يكتب ، على بعد زمنى : أى فى علاقة جدلية مع لحظة زمنية تالية · وعلى هذا ، فيمكن تعريف العمل الفنى بأنه تشكيل رمزى ديناميكى ، يعتمد فى نسقه على اقامة علاقات متوترة بين حاضر وغائب : بين الماضى والحاضر ، بين الوعى واللا وعى ، بين الفعل والقيمة أو المعنى ، بين الواقع والخيال ، بين النسبى والمطلق ، بين المبـدع والمتلقى ·· وهلم جرا · ويمثل هذا التشكيل محاولة طرح تفسير أو رؤية لتجربة انسانية متكررة بحيث يكون للتفسير أو الرؤية صفة الاقناع لا صفة اليقين التام أو الالزام ·

ويظل العمل الفنى تجربة حية متوحدة معنى وقيمة وشكلا طالما احتفظ بهذه العلاقة الجدلية مع الحاضر أو الواقع سواء فى نشأته عنـد المبدع أو فى تلقيه من قبل المتلقى · فالابداع هو اقامة جدل حيوى بين تجربة حياتية فردية وتجارب أخرى حاضرة وماضية ، فنية وحياتية ،

تتشكل من خلاله التجربة فى نسق جمالى مفهوم يكون قيمتها ومعناها • كذلك فان استقبال العمل الفنى هو فى أساسه محاولة تفهم تجربة الفنان من خلال اقامة علاقة جدلية بينها وبين الحياة كما يعرفها المتلقى من واقع تجربته الشخصية والتجارب الفنية الأخرى التى تفهمها •

ولكن عند انتفاء التناول الجدلى للتجربة الحياتية لدى المبدع ـ ذلك التناول الذى يحيلها الى تجربة فنية ، أو عند انتفائه لدى المتلقى للتجربة الفنية بحيث يفصلها عن الواقع ، فان الابداع والتلقى يصبحان عمليتين ميكانيكيتين لا يلمسان عصب الحياة • وعندئذ ينفصل أسلوب التشكيل عن مادة التجربة ، فتفقد مادة التجربة حيوية المعنى والدلالة المتجددة ، بينما يصبح الشكل قانونا جامدا يفرض على الانسان سواء كان مبدعا أو متلقيا ـ أى يصبح قالبا « جاهزا » يصب فيه الانسان تجربته الحياتية اذا كان مبدعا أو تجربته الفنية اذا كان متلقيا ، لتتقولب مفهوما ودلالة • وحين يحدث ذلك ، لا يصبح العمل الفنى تجربة ثرية أساسية لحيـــاة الانسان ، تنبع منها وتصب فيها ، وانما ينقسم الى شكل أجوف ، ومضمون ميت ، لا علاقة لأيهما بالحياة أو بالفن •

ان الزعم بأن هناك « مضمون » فى العمل الفنى يمكن فصله عن الشكل الذى يصوغه الى تجربة مفهومة أو معنى مفهوم ، أو بأن هناك شكلا فنيا يوجــد منفصلا عن التجربة التى يتشكل من خلالها لهو قول غريب حقا • اذ أن الانسان يعرف على أبسط المستويات فى الحديث العادى بأن الصيغة هى المعنى ـ فصيغة أى سؤال ـ على سبيل المثال ـ تحدد معنى السؤال ، وهدفه ، بل وأيضا اذا كان سؤالا حقا أم لا • فهناك صيغة انكارية ، وصيغة تحدد الجواب الذى تريده مسبقا بحيث يحتوى السؤال على جوابه ، وهناك صيغة استفهام حقيقى ـ بمعنى أن ذهن طارح السؤال يكون حقا فى حالة بحث عن اجابة •• وهكذا • قد تظل كلمات السؤال واحدة ، ولكن معناها يتحدد من خلال الصياغة الصوتية •

وهكذا فى الفن أيضا : الشكل هو صياغة التجربة ومعناها فى آن واحد • فمادة الحياة توجد حولنا ، وتظل هلامية لا شكل لها ولا معنى طالما لم نعترك معها فى صراع يتحدد من خلاله مفهوم كل منا لطبيعتها وطبيعة علاقتنا بها • والمفهوم الذى نصل اليه هو فى نفس الوقت تصورنا لشكل هذه المادة الهلامية ـ أى هو فى أساسه تشكيل نحاول توصيله الى الآخرين •

ان محاولة استخلاص قوانين فنية من أعمال فنية سابقة وفرضها فرضا تعسفيا على نزعة الابداع الفنى أو استقبال المتلقى للعمل الفنى ـ

أى محاولة استخلاص أساليب صياغة من ابداع سابق وفرضها باعتبارها قانون ابداع عالمي - انما هي في حقيقة الأمر جهد أيديولوجي لا فني . فهي تمثل محاولة ترسيخ طريقة صياغة معينة (ينبغي أن يلتزم بها كل مبدع ويتوقعها كل متلقى) بغرض ترسيخ تفسير معين للتجربة البشرية وتقييم لها حدث في زمن وولى ، وأصبح يتهدده في زمن لاحق تفسير جديد ورؤية جديدة - أى أسلوب صياغة جديد · أى أن محاولة الحفاظ على أسلوب فنى هى في حقيقة الأمر محاولة للحفاظ على تصور معين للوجود الانسانى ولمعنى التجربة الانسانية ·

وليس هناك أدل على هذا الارتباط بين الأسلوب الفنى الذى يسعى الى قولبة التجربة الحياتية تشكيليا عن طريق الفن ، وبين سيادة موقف فكرى وعقائدى معين من الوجود ، من استمرار أسلوب التصوير لدى الفراعنة على مر عصور كثيرة مختلفة · فالتصوير على المعابد والقبور لدى الفراعنة كان نشاطا عقائديا قبل أن يكون نشاطا فنيا ، وكان يهدف عن طريق استمرار الأسلوب التشكيلي الى ربط الانسان عبر متغيرات الواقع الحياتى بثابت لا متغير فوق الحياة والواقع · ان الرؤية المتكررة التى تطالعنا فى هذه الرسومات والتماثيل هى الخلود من خلال معالجة العوارض ، والرسالة التى ينقلها التشكيلي الخطى الى المشاهد هى محاولة تثبيت المطلق من خلال الخطوط المادية التى تحول الفردى الى العام ، والعابر الى الثابت ، والنسبى الى المطلق ·

وثمة تدليل آخر على الارتباط بين سيادة أسلوب تشكيلي ما عبر حقب تاريخية مختلفة ومحاولة تثبيت موقف فكرى معين من العالم عن طريق تثبيت الشكل · وهذا التدليل نستقيه أيضا من أسلوب التصوير عند قدماء المصريين · فاذا قارن القارىء مقارنة عابرة تماثيل الفراعنة قبل اخناتون بتمثال هذا الفرعون الثائر فان أول ما يلحظه هو الاختلاف التشكيلي · وقد يعزو البعض هذا الى أسباب عدة ، ولكننا - فى ضوء الفرضية السابقة التى طرحناها للقارىء - نجد أن المنطق يحتم أن نعزو التغيير التشكيلي الى التغيير العقائدى الذى أتى به اخناتون بحيث اختلف عن أسلافه ·

ولعل أوضح مثال على ارتباط التشكيل الفنى بالموقف العقائدى هو الفن الاسلامى الذى أصبحت فيه كلمات العقيدة هى تشكيلاتها ، بحيث أصبح الفن الاسلامى هو التشكيل الرمزى للعقيدة فى ارتباطها بالحياة وسيادتها عليها ·

ان الفن نسق رمزى يلخص تجربة انسانية حياتية وهذا النسق الرمزى لا يكتسب وجوده الحى الا عندما يتصل بالحياة ليصبح من خلال

تفاعله معها تجربة فنية ٠ وعلى هذا ، فمن الأجدى لنا عند الحديث عن الفن ألا نتحدث عن شكل أو مضمون ، بل عن تجربة فنية ٠ ويصدق هذا سواء كنا نتحدث عن الفن من وجهة نظر المبدع أو المتلقى ٠ واذا نظرنا للفن باعتباره تجربة تتشــكل فنيا ومعنويا من خــلال جدلها مع الحياة أصبحت قضية الفن للفن أم للحياة نوعا من السفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له ٠

الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية

١

اذا انطلقنا من فرضية أن الابداع الفنى الدرامى نشاط انسانى يهدف عن طريق الاسترجاع الواعى لتجربة حدثت ، أو التمثيل الافتراضى لتجربة محتملة ، الى اصطناع تشكيل رمزى ملموس يهدف بدوره الى انتظام تجارب حياتية جديدة ، أو احتمالات قائمة لتجارب قد تحدث ، فى نسق الوعى ، الذى ينتظم حصيلة تجارب وخبرات سابقة ، واذا افترضنا أن التلقى الفنى نشاط من نفس النوع ـ أى نشاط معرفى يهدف الى ترجمة التجربة المسرحية المتلقاةالى معنى له دلالته الحالية أو المتوقعة أو المحتملة ـ أى معنى يمكن انتظامه فى نسق الوعى ـ بحيث يتفاعل مع خبرات وتجارب المتلقى السابقة ، ويدخل فى نظامه المعرفى الذى يتعامل من خلاله مع العالم فى نطاق الممكن والمحتمل ، واذا قبلنا فكرة الجدل باعتبارها المبدأ الأساسى الذى يحكم عملية الابداع ، وكذلك عملية التلقى فى الفن الدرامى ـ بمعنى أن الفن يتشكل فى وجدان المبدع ، ويحيا فى وجدان المتلقى من خلال جدله مع الحياة فى واقعها الملموس أو فى تصور الانسان لها ، اذا قبلنا الفرضيات السابقة ، اذن يمكننا أن نحاول تعريف الدراما بعيدا عن النظريات الدرامية المعروفة ، والأشكال التى فرضتها هذه النظريات وقننت لها ٠ كذلك يمكننا أن نفسر نشأة الدراما تفسيرا ابستمولوجيا لا تاريخيا ـ أى أن نفسر نشأتها فى ضوء طبيعة ومنطق المعرفة الانسانية بدلا من أن نرجعها الى أصولها التاريخية المعروفة فى القرن الخامس قبل الميلاد فى اليونان فى الاحتفالات الدينية ـ كما يفعل الكثيرون ٠

اننا هنا لن نحاول تحديد مفهوم الدراما انطلاقا من أية نظـرية درامية أرسطية ، أو ملحمية ، كلاسيكية ، أو رومانسية ، طبيعية ، أو رمزية ، أو غيرها · وذلك لأننا نؤمن بأن أي تنظير للدراما انما هو مرحلي ومتغير ، بينما يظل مفهوم الدراما باعتبارها تجربة معرفية أساسية لحياة الانسان ، تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية ، أو بين عالم الواقع وعالم الاحتمال ، مفهوما عاما ودائما يرتبط بطبيعة واقع ومنطق العرض المسرحي ، كما يرتبط بطبيعة نشأة الدراما من الحاجة الانسانية التي تلبيها ، وهي الحاجة الى المعرفة ــ أي الى انتظام التجربة ، أو الافتراض الوهمي لتجربة ممكنة ، في نسق تشكيلي مفهوم ، يمكن الاحتفاظ به في الوعي ، بحيث يصبح جزءا من المعرفة الانسانية ، وبحيث يصبح جزءا من تصور الانسان لما هو محتمل في الواقع ·

لقد نشأت الدراما من حاجة انسانية أساسية في مرحلة سبقت التنظير الدرامي · وعلى هذا ، فأي تحديد حقيقي لمفهومها ينبغي أن يتخذ منطلقه البدئي فهم هذه الحاجة الانسانية بعيدا عن أي تنظير لاحق ، خاصة وان التنظير للدراما ، أو للفن عامة ، عادة ما يلي مرحلة الابداع الأولية وكذلك التلقي ، وعادة ما يكون انعكاسا وتثبيتا لموقف عقائدي معـين وفلسفة معينــة ، فردية أو جمــاعية · أي أن النظــريات الدرامية المختلفة الواعية ما هي في حقيقة الأمر الا محاولة لاملاء شكل درامي معين يعكس ويخدم اتجاها فكريا معينا ، ســواء كان فرديا أو جماعيا ·

ان كل النظريات الدرامية تصيب عندما تعترف ضمنا بأن تحديد وظيفة الدراما أساسي في تحديد مفهومها ، ولكنها تخطيء عندما تقصر وظيفة الدراما على خدمة موقفها الفكري وأهدافها الفلسفية أو الاجتماعية متجاهلة وظيفة الدراما كنشاط معرفي ، وتطرح مفهوما للدراما يتفق وخدمة هذه الأهداف ·

ونحن هنا نقدم محاولة في تفسير مفهوم الدراما في ضوء الحاجة الانسانية التي ولدتها ، وحددت وظيفتها ــ وهي المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل، قبل نشأة التيارات الفكرية المعقدة، وبعيدا عن فوضى النظريات الدرامية المغرضة ·

نشأت الدراما في باديء الأمر ــ في تصوري ــ من نزعتين أساسيتين في نشاط الانسان المعرفي الفطري · ومن خلال هاتين النزعتين نستطيع تحديد ماهية الدراما ووظيفتها اللذين لا يتغيران مهما تباينت المدارس والمناهج المسرحية ·

أما النزعة الأولى فهى الحاجة الى السيطرة على تجربة حياتية حيوية عن طريق اكتشاف معناها أو استنباط قوانينها وتحويلها الى نمط من التوقعات يتم انتظامه فى تيار الوعى ، وتوصيله الى آخرين بصورة مقنعة فعالة ، بحيث يتصل الوعى الفردى المعرفى بالوعى المعرفى الجماعى ، وتصبح تجربة الفرد هى تجربة الجماعة ، وذلك عن طريق الاسترجاع المصطنع ، الواعى ، الحركى ، المباشر للتجربة ، من خلال صاحب التجربة نفسه ، أو آخرين يقودهم ، على بعد زمنى من التجربة ـ أى بعد انتهائها ، بحيث يصبح الانسان فى هذا الاسترجاع الحركى الواعى ممثلا ومتفرجا معا ، مشاركا فى التجربة ومشاهدا لنفسه ولتجربته عن بعد فى آن واحد ، وبحيث يتكشف من خلال هذا الاسترجاع معنى التجربة وقيمتها وبحيث يتملكها الانسان ويتمثلها ، وتصبح جزءا من كيانه وحصيلته المعرفية ٠

وحيث ان التجربة الانسانية منذ بداية الخلق كانت دائما تجربة صراع بين الانسان وغيره من البشر ، أو بين الانسان والطبيعة الحية ، فقد كان الاسترجاع الحركى للتجربة الواقعية ، أو الاصطناع الحركى لتجربة مفترضة وارد حدوثها ، يدور حول صراع الانسان واحدى هذه القوى بغرض تنوير هذا الصراع وحسمه ، وتحويله الى خبرة يمكن الاستفادة منها فى المستقبل ـ أى بتحويله الى احتمال قائم ، وكذلك بغرض تأكيد أو قياس قدرة الانسان فى ظروف مختلفة على قبول التحدى والانتصار فى صراعه مع الحياة ٠

أما النزعة الثانية وراء نشأة الدراما باعتبارها نشاطا معرفيا فكانت النزعة « الأنثروبومورفيه » فى الفكر الانسانى ـ أى نزعة الانسان والجماعة الى تفسير الظواهر والقوى الطبيعية الغامضة التى تناصبهم العداء أحيانا تفسيرا انسانيا ، فى ضوء التجربة الانسانية ومنطقها ، بحيث يسهل فهمها ، والتغلب على الاحساس بالرهبة من المجهول ٠ وفى كتابه العصور الوسطى يقول ج ٠ هويزينجا :

« ان الاتجاه الى الواقعية فى التفكير فى العصور الوسطى كان دائما يؤدى الى الأنثروبومورفيه (أى اضفاء صفات الانسان على المجردات) ٠ اذ أن تناول أى فكرة مجردة باعتبار أن لها وجودا حقيقيا كان يدفع العقل الى محاولة رؤيتها فى صورة مجسدة حية ٠ وكانت وسيلة العقل الوحيدة لتحقيق ذلك هى تمثيل الفكرة بالانسان ٠ ومن خلال هذا النشاط تولدت ملكة التفكير الرمزى أو الاستعارى » (ص ٢٠٦) ٠

لقد تصور الانسان وجود قوى غيبية خلف الظواهر الطبيعية ،

وخلف الموت والاخصاب والميلاد ، وأسبغ على هذه القوى الغيبية صفات الانسان · وقد أدى ذلك الى نشـأة الطقوس الحركية التى تمثـل صراعا رمزيا مع القوى الغيبية ينتهى بارضائها بصورة أو بأخرى على حسـاب معاناة انسانية (**كما يوضح فريزر فى دراسته للطقوس الوثنية فى كتابه الغصن الذهبى**) - حيث كان الارضاء عادة يتضمن تضحية انسانية ، بحيث يتحقق نوع من الاتسـاق فى النهاية بين الانسان وهـذه القوى الغيبية التى تتصارع معه ·

ونلحظ أن النشاط الحركى الذى ينبع من النزعتين السابق ذكرهما - سواء كان استرجاعا لتجربة ماضية (أو اصطناعا لتجربة فرضية) تتضمن صراعا بين قوى محسوسة ، أو كان طقسا حركيا يجسد صراع الانسان مع قوى غير ملموسة تجسيدا انسانيا مفهوما - فى كلتا الحالتين نجد ان هذا النشاط الحركى يتميز بالعناصر التالية :

١ - أن موضوعه هو صراع يكون فيه الانسان طرفا ·

٢ - أن هدفه هـو استكشاف وتوضـيح معنى التجربة وحسـم الصراع · **وفى هذا الصدد يقول الباحث الأنثروبولوجى فيكتور تيرنر فى كتابه الدراما : مجالاتها واستعاراتها** (١٩٧٤) بأن الظواهر الاجتماعية ذات الطابع الدرامى عادة ما تعتمد على صراع يمثل شرخا فى نسق اجتماعى قائم ، ويتصاعد الى ذروة حتى يحسم اما عن طريق الفصل التام بين قوى الصراع أو المصالحة ·

٣ - أن التمثيل ، أو الحركة المصطنعة فى جمع هى وسيلته ·

٤ - أن المبدأ أو المنطق الذى يحكم تطوره ومسيرته هو الجدل - الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية ، أى بين مراحل العرض فى تتاليها الزمنى ، بين مكان العرض الواقعى ومكان الحدث المسرحى الافتراضى ، بين واقع العرض المصطنع وواقع المتفرج ، بين المرحلة التاريخية التى تمثل خلفية العرض والمرحلة التاريخية الواقعية ، وهلم جرا ·

وعلى هذا يمكننا ان نحـدد مفهوما عاما للدراما فى ضـوء البدايات المعرفية الفرضية التى سبق ذكرها كما يلى :

الدراما هى نشاط معرفى واع ، حركى ، جماعى ، تمثيلى - بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية فى شكل محسوس ، وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ، ويتتبع مسار الصراع فى مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع ·

أما المبدأ الذى يحكم هذا النشاط المعرفى الجماعى فى كل نواحيه فهو الجــدل : فالدراما تقــدم عالما مصنوعا يعتمد فى بنائه على الجــدل لا المحاكاة بمعنى أنه يتشكل من مجموعة من العناصر المفتعلة مثل مكان العرض الذى يختلف عن مكان الحدث الدرامى المفترض ، وزمن العرض الذى يختلف عن الزمن التاريخى للحدث الدرامى ، وشخصيات العرض التى تختلف فى واقعها عن الأدوار المتقمصــة ، بحيث تتحول التجربة الانسانية التى يصورها العرض من تجربة خاصة ماضية واقعية ، أو رؤية فردية ، الى تجربة عامة حاضرة لها صفة الاقناع المؤقت أو الدائم ٠

فالتجربة الانسانية عندما تقــدم من خــلال عالم المسرح المصنوع لا تصل المشاهد باعتبارها محاكاة تسجيلية لواقع خاص حدث ، بل تصل اليه باعتبارها تصــورا مقنعا ومحتملا لما يمكن أن يحدث لأى فــرد فى المجموعة اذا مر بهذه التجربة ٠ أى أن عالم المسرح المصنوع يقوم فى أساسه على ترجمة التجربة من عالم الواقع المحسوس العشوائى الى عالم الاحتمال ، المنطقى ، الخيالى ٠

والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح ، أى بين المتفرج وبين عالم التجربة المسرحية المصنوعة يتطلب من المتفرج أن يتقبل عن طيب خاطر ولفترة العرض الوهم المسرحى باعتباره واقعا ـ أى أن يقبل ـ **كما قال كولبردج فى جملته الشهيرة** «The Willing suspension of disbelief» وذلك حتى يتأتى له أن يتمثل الرؤية المسرحية فكريا ووجدانيا بحيث تصبح اضافة الى نظامه المعرفى ٠ « والمتفرج يتقبل هذه النقلة » ـ كما تقول د ٠ نبيلة ابراهيم فى عرضها لكتاب **سيميولوجيا المسرح والدراما** لكير ايلام (فصول ـ ٣ ـ ١٩٨٢ ـ ص ٤٨٠) ـ أى النقلة من عالم الواقع الى عالم العرض المسرحى الذى هو عالم الاحتمال ، « بل أنه يجد نفسه منغمسا فى عمليتها ، لأن عالمه الواقعى هو فى حــد ذاته عالم الاحتمالات ، ذلك أن فكرة الانسان عن عالمه لا ترتكز على أساس قوانين محددة ، بل هى بالأحرى ترتكز على نظام معرفى واسع ، يتقبل دائمــا المزيد من النظم الفكرية ٠ والانسان نفسه ليس سوى تكوين حضارى قابل لتغييرات مستمرة ، وبناء على هذا فان المسرح يقدم الى الانسان الشىء الملح الذى يسعى اليه على الدوام ، وهو البحث وراء المحتمل فى عالمنا الواقعى ٠ ولا يتحقق المحتمل الا عندما يتغير عالمنا الواقعى ليصبح عالم الاحتمال ، أى عندما ينتقل من الواقع الى جو التمثيل المسرحى » ٠

وهكذا يمكننا أن نقول بأن النشاط المسرحى نشاط معرفى يعرض تجربة انسانية واقعية مسترجعة ، أو فرضية متخيلة ، تقوم على صراع ، فى اطار مسرحى مصــنوع ، يتجــادل مع الواقع بغرض تحقيق الايهــام

المؤقت ، وذلك بهدف تحويل التجربة المعروضة من واقع مسترجع أو حاضر خيالى على خشبة المسرح الى احتمال دائم قائم فى اطار الواقع الحاضر والمستقبلى – أى الى معرفة واعية حية فى وجدان المتفرج بأحد احتمالات الواقع الانسانى فى نسق معين من الظروف ·

ويتجلى عنصر الجدل فى المسرح – باعتباره نشاطا جماعيا معرفيا – فى أوضح صوره فى وسيلة الدراما الأساسية وهى الحوار الحركى أو اللغوى المباشر دون وسيط · ففلسفة المسرح – كما تقول د· نبيلة ابراهيم (المرجع السابق) « تتركز حول الحوار الدائم بين الأنا والأنت ، وتضعهما بصفة مستمرة فى مواقف متبادلة ، فاذا بالأنا تصبح الأنت ، والأنت تصبح الأنا · وفى هذه الحالة لا يؤدى حديث الأخذ والرد دوره المرجعى المتصاعد فحسب (حتى يتكشف الموقف الحاضر فى الظروف الاجتماعية الحاضرة) بل انه يؤدى دوره الدينامى المتصاعد كذلك الى أن يتحول الجدل بين الأنا والأنت الى جدل بين عالم الدراما وعالم المتفرج » ·

أى أن لغة الحوار الجدلى التى تقوم عليها الدراما لا تقيم جدلا بين شخصيات العالم المسرحى المطروح فى التجربة المصنوعة فقط ، بل تقيم جدلا أوسع بين عالم المسرح الوهمى وعالم المتفرج الواقعى – حيث ان المتفرج يتتبع جدل الشخصيات المتحاورة ليصل الى فكرة مفهومة عن معنى الحدث الدائر من خلال واقعه هو كمتفرج ، دون معونة من قصاص أو راو كما يحدث فى القصة أو الرواية ·

وزيادة فى التوضيح يمكننا أن نقول ان الدراما نشــاط معرفى جماعى واع يقوم على جدل بين واقع العرض المصطنع والتجربة المسرحية المعروضة بوصفها افتراضا وهميا للواقع ، ويتم استقبالها من قبل متفرج يقيم بدوره جدلا بين الرؤية المسرحية كما يطرحها الحوار ، وواقعه وأنظمته المعرفية حتى يتمثل معناها ·

وأساس الدراما هو الصراع المباشر – أى أمام المتفرج دون وسيط – بين قوتين منفصلتين تماما ، أحدهما خيره تعمل لصالح الانســان ، والأخرى تعمل ضده (وفق تفسير المتفرج) ، كما يحدث فى الأشكال الدرامية البسيطة مثل الميلودراما ، وكثيرا ما يكون الصراع بين قوتين متشابكتين ملتحمتين ، يختلط فيهما الخير والشر دون فواصل محددة – كما يحدث فى الأشكال الأكثر تعقيدا مثل التراجيديا التى قد ينشب فيها الصراع بين الفرد ونفسه · **ويتولد من الصراع فى الدراما قدر متصاعد من** التوتر ، ودفعة نحو الفعل الذى :

(أ) قد يحدث بالصورة المتوقعة رغم المعوقات ، ويحقق النتيجة المرغوبة كما يحدث فى الكوميديا ·

(ب) قد يحدث بصور غير مرغوبة ويأتى بنتائج عكسية – كما يحدث فى التراجيديا ·

(ج) قد لا يحدث ، **ويؤدى الموقف ذو التوتر المتصاعد :**

١ – اما الى عودة دائرية الى نقطة البداية ، مولدا احساسا عميقا بالقنوط والاحباط – كما يحدث فى مسرحية **فى انتظار جودو** لصامويل بيكيت مثلا ، أو احساسا يختلط فيه الاحباط بالأمل فى تجدد القدرة على الفعل – كما يحدث فى مسرح تشيكوف ، فى مسرحيات **الخال فانيا ، والشقيقات الثلاثة ، وبستان الكرز** مثلا ·

٢ – واما قد يؤدى الموقف ذو التوتر المتصاعد فى استحالة حدوث الفعل الى انفجار مادى أو معنوى – كما يحدث مثلا فى مسرحية لوركا **بيت برنارد ألبا** ، التى تنتحر بطلتها عندما يفشل صراعها مع التقاليد المتزمتة فى التمخض عن فعل ايجابى يحسم الصراع القائم ·

وبعد مرحلة المجتمعـات البدائية التى شـهدت الظاهرة المسرحية كنشاط معرفى جماعى ، وبعد تطور الانسان البدائى وانتقاله من الصيد الى الرعى الى الزراعة ، ومع نشأة الحضارات ، تراكمت المعـانى التى استقاها الانسان من التجربة ، وتم انتظام هذه المعانى فى أطر عقائدية ثابتة كونت منظورا فكريا له صفة القداسة ، بحيث أصبحت وظيفة الدراما كنشاط انسانى لا الاستكشاف والتوصيل بل ترسيخ عقيدة ثابتة · وكانت هذه هى بداية التنظير التى تتمثل فى كتاب أرسطو **فن الشعر** الذى طرح نظرية فى الدراما سيطرت على المسرح الأوروبى حتى قرب نهاية القرن التاسع عشر وما زالت تهيمن على النقد المسرحى فى مصر ، ولكن لهذا حديث آخر ·

ان موضوعنا التالى بعد تحـديد مفهوم الدراما هو رصـد الأنواع الدرامية التى تبلورت بصورة طبيعية من النشاط الدرامى كما عرفناه ·

٢

ذكرنا من قبل أن هناك نوعين من التجربة تعرض لهما الانسان منذ بدء الخليقة ، وما زال يعايشهما ، وهما : التجربة اليومية ، والتجربة الميتافيزيقية ـ أى التى تتضمن عناصر غيبية مبهمة ٠

فى التجربة الحياتية اليومية يكون صراع الانسان مع قوى محسوسة محـــددة ، بينما ينشب الصراع فى التجـربة التى نطلق عليهـــا صفة الميتافيزيقية بين الانسان وقوى غير ملموسة ٠

ومن محاولة تفهم التجربة الأولى واستيعابها اما عن طريق الاسترجاع الحركى لتجربة حدثت أو الاختلاق الحركى لتنويعات عليها تمثل احتمالات حياتية قائمة ـ من هذه المحاولة تولد نوع من النشاط المسرحى أو الدراما يعالج الانسان فى محيطه الاجتماعى والفسيولوجى ٠ ومن هذا النوع من النشاط المسرحى تولدت الكوميديا الاجتماعية ٠ والانتقادية ، ثم المسرح الواقعى بجميع أنواعه ما بين تقريرى أو اصلاحى أو انتقادى ، ثم المسرح السياسى بجميع أشكاله ٠

كذلك نجد أن محاولة تمثل التجربة الميتافيزيقية عن طريق التجسيد الحركى قد ولدت نوعا من العروض الطقسية الدينية ، عالجت الانسان فى علاقاته مع محيطه الكونى الذى يتخطى الواقع المحسوس ٠ ومن هذا النشاط الحركى المعرفى نشأت التراجيديا ، أى المسرح الدينى والفلسفى الذى تدخل تحت مظلته التراجيديا ، ثم المسرح النفسى الذى يحيل التجربة الانسانية الى اطار مرجعى غير ملموس هو اللاوعى ، والمسرح الرمزى الذى يتواصل مع حقيقة غيبية عن طريق الرمز ، ومسرح القسوة الذى

يعتمد على فرضية وجود وجدان جماعي يحوى أنماطا فطرية ، ومسرح العبث الذى ينعى غياب المطلق ٠

فى النوع الأول من النشاط المسرحي تكون نزعة التناول تفصيلية تحليلية حيث ان معطيات الصراع محسوسة وواقعية ٠ أى أن هذا النوع من المسرح يتعرض لمعطيـــات الصراع وقواه ومحيطه بالفحص والتحليل والتمحيص والنقد ٠ وعلى هذا يمكن أن نصف نزعته بأنها نثرية ٠

أما فى النوع الثـانى من النشاط المسرحي ــ أى المسرح الدينى الطقسى فنجد أن معطيات التجربة تتسم بالابهام والغموض ، وعلى ذلك ، فهو يهدف الى تجسيد هذه المعطيات وتوضيحها عن طريق استعارة صفات الانسان واضفائها على القوى الغيبية التى تمثل طرفا فى الصراع ٠ أى أن أساس هذا النوع من النشاط المسرحى هو الاستعارة والرمز ، واضفاء وهم الاقناع على هذا التمثل الاستعارى عن طريق التكثيف الشعورى ٠ وعلى هذا ، فهو مسرح شعرى النزعة حتى وان جاء نثرا ٠

ويتم حسم الصراع فى كل من هذين النوعين من العروض الدرامية فى اطار القيم التى تسود المجتمع ٠ ففى النوع الأول تسود القيم الأخلاقية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتعارف عليها والتى تقنن علاقة الفرد بالطبيعة المحسوسة ومعطياتها وبالمجتمع وأفراده ٠ أما فى النوع الثانى ، فتسود فلسفة العصر الدينية التى تحدد مفهوم الانسان وحدوده فى علاقته بالكون والقوى الغيبية ٠

وفى مرحلتها الأولى ، عندما كانت العروض الدرامية نتاجا طبيعيا شعبيا امتــزج هذان النوعان الى حد كبير ٠ فقد كان النظام الاجتمـاعى امتدادا وتجسيدا للنظام الكونى الدينى ، وانعكاسا له ــ أى أن العروض الدرامية كانت تتمتع بما يمكن أن نسـميه بالرؤية الكلية التى تظهـر بوضوح فى خلط الواقع الدنيوى بالشخصيات والقصص الدينى ، وفى خلط الكوميديا بالمأساة ، والشعر بالنثر ، هذا الخلط الذى نجده بصورة ملموسة فى المسرح الشعبى الذى نبع من العروض الكنسية فى العصور الوسطى ، والذى أنتج ذلك النـوع من الكوميـديا الانجليزية الشعبية الصرفة المعروفة كالكوميديا الرومانسية ــ تلك التى تخلط النثر بالشعر، والجد بالهزل ، والتى تعتمد اساسا على تعدد الحبكات وعلى الاستعارة الشعرية والمسرحية فى بنائها ٠ واذا رجع القارىء الى مسرحية شكسبير **حلم ليلة صيف** مثلا ، التى يدور فيها الصراع على مستوى الشخصيات الأسطورية والبشر العاديين والجن والعفاريت فى آن واحد ، فسوف يجد مثالا ناصعا على هـذا النـوع من المسرح الشعبى الذى يمـزج التجربة

الاجتماعية بالتجربة الميتافيزيقية ، ويتميز بما نسميه بالرؤية الكليــة · (انظر « الكوميديا الرومانسية قبل شكسبير » ـ مجلة **القاهرة** ـ العدد ١٣ ـ أبريل ١٩٨٥ ـ ص ٣٢ ـ ٣٥ لمؤلفة الكتاب) ·

ومن الجدير بالذكر أن هناك دراسة بعنوان « الحلم والطقس في مسرحية حلم ليلة صيف » نشرتها فلورنس فوك فى **دورية الدراما المقارنة** ـ السنة ١٤ ـ العدد الثالث ـ خريف ١٩٨٠) وربطت فيها بين بنـاء المسرحية وبعض الطقوس البدائية المعروفة بطقوس الانتقال التى ما زالت تمارسها بعض القبائل البدائية حتى الآن مما يؤكد النظرة الكليــة فى الكوميديا الانجليزية الشعبية ·

ولكن مع انفصال الدين عن الدنيــا بسبب الانقسامات الدينية فى أوروبا ، وثورة الملوك ـ بدءا بالملك هنرى الثامن ملك انجلترا ـ على سلطة الباباوات فى روما ، وتحت وطأة تراكم الاكتشافات العلمية التى أعطت تفســـيرا للظواهر يختلف عن التفســـير الدينى ، وبسبب بعض التغيرات الاجتماعية ـ مثل نشأة طبقة التجار الموسرين ، تفتتت النظرة الكلية الى الوجود ، وانقسم البشر فيما بينهم ، ووجدت الدراما نفسها فى موقف بالغ الحرج نتج عنه أن وقعت فى حبــائل التنظير الواعى : كيف ؟

ان طرح أى تجربة طرحـا دراميا يتم عادة فى اطـار مفاهيم متفق عليها من قبل صاحب التجربة ومستمعيه بحيث تكون هذه المفاهيم الاطار الذى يحدد القيم والقوى المشتبكة فى الصراع ، وبالتالى نتيجته ومغزاه ، واذا انتفى هذا الاطار تعذر التواصل · ومهما كانت فردية التجربة ، أو اختلاف الفنان مع مجتمعه ، فلابد من وجود معطيات أساسية فى فهم الكون ويشترك فيها الفنان مع المتلقى ، وتكون بمثابة فرضيات أولية أو مسلمات · وعادة ما تكون هذه المعطيات هى مجموعة القيم والمبادىء التى تحكم تنظيم وأخلاقيات وسلوك المجموعة · ولكن ، ماذا يحدث لو انتفى وجود هذه المسلمات الأساسية ، وانقسم المجتمع على نفسه ، وتعـذر التواصل الجماعى ؟

عندما تواجه الفنان مثل هذه المشكلة يجد أن أمامه حلين لا ثالث لهما : اما أن ينضم الى فريق بعينه ، قد يكون فريق الأغلبية ، وقد يكون فريق الأقلية المتميزة طبقيا ـ بحيث يستعيض بالكيف فى مستمعيه عن الكم (كما فعل كتاب الكلاسيكية الجديدة فى القرن السابع عشر فى انجلترا وفرنسا مثلا) · واما أن يشكل قيمه الذاتية المتفردة ، ورؤيته الخاصة · وفى هذه الحالة يستعيض الفنان عن الاطار العقائدى الخارجى

بخلق اطار عقائدى خاص يضمنه بناء عمله الفنى بحيث يكون الخلفية أو المنظور الذى يفسر معنى التجربة الانسانية التى يتعرض لها العمل ويحدد قيمتها ، أو بحيث تصبح الفلسفة الجديدة أو المنظور الجديد هو موضوع العمل الفنى — كما يفعل بعض كتاب المسرح فى القرن العشرين من أمثال (ت · س · اليوت) و (سارتر) و (و · ب · ييتس) على اختلاف مذاهبهم · ان القارىء لمسرح (سارتر) يجد أن موضوعه ومنظوره العقائدى هو الفلسفة الوجودية ، كذلك فالقارىء لمسرح (اليوت) يجد أن العقيدة الكاثوليكية تمثل موضوعه واطاره المرجعى ، وينطبق نفس القول على (ييتس) الذى ابتدع صيغة مسرحية رمزية ضمنها نظريته الفلسفية الروحانية — التى شرحها فى كتابه المعروف باسم **البرج** — مستغلا الأساطير الايرلندية الشعبية ، وموظفا اياها كوسيط أو موصل ·

وسواء انضم الفنان الى فريق بعينه ، أو تفرد برؤيته الذاتية ، فستكون النتيجة فى كلتا الحالتين انسحاب المسرح بعيدا عن عامة الشعب، وظهور فكرة الجمهور الخاص · وعندما تظهر فكرة الجمهور الخاص تتبعها مباشرة عملية التنظير أو التقنين ، أو فى غالب الأحيان تصحبها ·

والمتتبع للمسرح الغربى منذ القرن السابع عشر وحتى القرن العشرين يجد كما هائلا من الجهد التنظيرى سواء فى الكتب ، أو المقدمات ، أو مقالات الاعلان التى تسبق ظهور أى تيار فنى جديد · **لقد تميزت الحركة المسرحية فى أوروبا (أو على الأقل فى انجلترا وفرنسا) منذ القرن السابع عشر (أى بعد اختفاء المسرح الشعبى والنظرة الكلية التى وحدت الشعب بجميع طبقاته ، كما وحدت الدين بالدنيا) بملمحين أساسيين :**

١ — تقوقع الدراما داخل دور عرض محدودة ، لها جمهورها الخاص، الذى يمثل أقلية متميزة ·

٢ — النحو الى التنظير لبلورة النوع المناسب من الدراما لهذا الجمهور الخاص · وعلى سبيل المثال ، يجد القارىء فى القرن السابع عشر التأكيد النظرى على أهمية فصل الكوميديا عن التراجيديا ، والتأكيد على قواعد اللياقة فى اختيار ما يعرض أمام الجمهور ، وكذلك على أهمية الالتزام بالقواعد الكلاسيكية فى تقسيم المسرحية الى خمسة فصول والالتزام بالوحدات الأرسطية ·

فى هذا النوع من المسرح تحول اطار القيم الذى يشكل خلفية الصراع ويحدد مساره ونتيجته من اطار جماعى شعبى الى اطار خاص يعكس مصالح وعقائد جمهور المسرح الذى يخاطبه الكاتب المسرحى ، وهو جمهور الصفوة الذى آزر وساند التيار الكلاسيكى المحافظ فى المسرح

والأدب باعتباره التيار الذى يرسخ مفهوما للدراما يتناسب مع مصالحه ويخدمها ـ أى يعطيها شرعية المطلق الثابت عن طريق الفن ·

وفى فترة لاحقة ظهر تيار الثورة الرومانسية ، وجاء بنظرية أخرى فى الدراما تستند الى المسرح كما عرفه الاليزابيثيون فى انجلترا على أيدى شكسبير ومعاصريه · ولم تنجح النظرية الرومانسية فى انشاء حركة درامية · فالمسرح قد يولد نظرية ، ولكن النظرية لا تولد مسرحا شعبيا حقيقيا ·

لقد كان المسرح الاليزابيثى ـ على الأقل فى مرحلة ازدهاره الأولى ـ نتاجا شعبيا حقيقيا ضرب عرض الحائط بكل النظريات · وكان ، كما نلمس فى نشاط فرقة « الجلوب » التى كان شكسبير أحد أعضائها ، المؤسسين ـ نشاطا جماعيا جوهره الممارسة العملية والمرونة والتغيير ، يتفاعل تفاعلا حيا ومستمرا مع فكر ونبض الجماهير العريضة ، أما المسرح الرومانسى ، فرغم محاولته احتذاء المثال المسرحى الاليزابيثى ، الا أنه كان فى جوهره مسرحا ذاتيا ـ أى مسرحا يهدف الى فرض رؤية فردية ، وتجربة وفلسفة خاصة ، بعيدا عن مقتضيات وتغيرات الواقع ·

وليس هنا مجال الخوض فى تفاصيل ودقائق النظرية الدرامية الرومانسية أو الكلاسيكية · ان ما يهمنا الآن من ذكر صراع النظريات هو التأكيد بأن صراع النظريات الدرامية انما هو صراع لا لاستبدال مفهوم درامى بآخر (فمفهوم الدراما البسيط كما طرحناه سابقا هو نمط صراع وجدل لا يتغير مهما اختلفت أشكال ونظريات طرحه ما بين واقعية ورمزية ، وملحمية وعبثية ، وكلاسيكية ورومانسية) ـ ان صراع النظريات الدرامية ما هو الا صراع لاستبدال موقف عقائدى أو منظور فكرى بآخر ، ومحاولة لتوظيف الدراما لترسيخ هذا الموقف أو المنظور ، واكسابه شرعية الممكن الوحيد ·

٣

وكما أن النظريات الدرامية قد تتعدد بينما يظل مفهوم الدراما واحدا (اذ أنه ينبع من محاولة تمثل الانسان والجماعة حركيا لتجربة تقوم على مبدأ الصراع سواء كانت واقعية أو ميتافيزيقية) ، فكذلك نجد أن النظريات الدرامية قد تتعدد ، وقد تطرح قوانين وتصورات مختلفة للشكل الدرامى الأمثل ، وتنشغل بالتفريق بين الأنواع ، ولكن ، رغم ذلك ، فان مفهوم الدراما ـ رغم كل النظريات ـ قد تحقق على مر التاريخ من خلال نسقين تشكيليين أساسيين نجدهما خلف كل الأشكال الدرامية الظاهرية ٠

أما النسق التشكيلى الأول فيقوم على مبدأ التجاذب ـ أى تجميع كافة عناصر التجربة المطروحة وانتظامها فى خط واحد ـ مستقيم أو دائرى ـ يكون بمثابة المغناطيس الذى يشد اليه كل عناصر التجربة ويظل واضحا مهما انداح فى دوائر حلزونية بغرض توسيع مجال دلالاته أو تكثيف معناه ـ أى أن هذا التشكيل يعتمد على التطور المطرد فى خط واحد مستقيم أو دائرى أو حلزونى ٠

أما التشكيل الآخر فيقوم على مبدأ التنافر ـ أى تفتيت نسق مطروح الى عناصر متنافرة لا يمكن انتظامها فى خط واحد ، بل يمثل كل منها خطا منفصلا ، يتقاطع أحيانا مع الخطوط الأخرى ، ولكنه لا ينتظم أبدا معها فى خط معنوى واحد ٠ ويتميز هذا التشكيل بالتغيير الدائب للمنظور بحيث لا يقدم التشكيل وجهة نظر واحدة فى العناصر المتصارعة المطروحة بل عددا من وجهات النظر المتداخلة ٠

والتشكيل الدرامى الأول يتتبع مراحل احتدام الصراع فى تسلسل زمنى وسببى واضح ، من نقطة بداية ، فى تصاعد منطقى يحكمه اطار قيم واضح ٠

وأما الشكل الآخر ، فهو لا يركز على تسلسل الحدث الزمنى ــ أى مراحل احتدام صراع القوى فى تتاليها الزمنى وسببيتها المنطقية ــ بقدر ما يعنى باعطاء الحدث أكبر قدر من الدلالات المتعارضة وتفسير كل مرحلة منه من خلال القاء أضواء جانبية ، متعددة ومتناقضة عليه ٠ وهذا النوع من الشكل المسرحى يمكن أن نطلق عليه صفة الكونترابنطية ــ بمعنى أنه لا يعتمد بالدرجة الأولى على تسلسل قصة تسلسلا زمنيا فى تحقيقه ، بل يتحقق كاملا من خلال ربط القصة فى تسلسلها بمستويات متعددة ومتناقضة من التفسيرات اما عن طريق التناقضات اللغوية المتعددة ، أو استخدام أنسقة رمزية واستعارية مناقضــة لمعنى الحدث الظاهرى ، أو استخدام التورية والمفارقة اللغوية والدرامية بكافة أنواعها ، بحيث يدرك المتلقى أن المعنى لا يكمن فى القصة ذاتها ، بل ان القصة هى مجرد حامل لعدة تفسيرات متنافرة تكون فى جدلها الصراع الدرامى الحقيقى ٠

ويمكننا أن نضرب مثلا سريعا على هذا النوع من التشكيل الدرامى بمسرحية **يوليوس قيصر** لشكسبير التى تبدو فى ظاهرها قصة صراع بين بروتس وقيصر تمضى فى تسلسل زمنى واضح نحو نهاية تحتمها القيم التى سادت عصر شكسبير وهى قيم المحافظة والملكية والشرعية الوراثية ضد الثورة والجمهورية واغتصاب الحكم ٠

ولكن المسرحية تكشف لنا عن معناها الحقيقى من خــلال نسقهــا الكونترابنطى الذى يقوم على طرح وجهــة نظر ونقيضها طول الوقت ، بحيث يتقدم المعنى عن طريق التنافر فى صورة كونترابنطية قوامها الجدل بين وجهات النظر ، بدلا من أن يتقدم فى صورة خط منطقى واحد مترابط يرتبط بالتسلسل الزمنى للحبكة ٠

والشكل الكونترابنطى يتحقق دائما عندما ينتظم العمل الفنى أكثر من اطار قيمى واحد لحسم الصراع ، بحيث يكون المعنى والشكل فى المسرحية حصيلة جدل فكرى حقيقى بين منظورين ، وبحيث يسيطر هذا الجدل على تناول الفنان للتجربة ٠

وعادة ما يطلق النقاد على الدراما التى تتحقق من خلال هذا النوع من البناء لقب الدراما المشكلة ــ أى تلك التى يصعب التوصل الى معناها والتى يصعب بالتالى تصنيفها ٠ وهذا النوع من الدراما يوجد بكثرة فى المسرح الحديث الذى غابت عنه أطر القيم الثابتة والعقائد اليقينية بحيث

لم يعد دور الكاتب فيه ترسيخ عقيدة خاصة أو جماعية ، بل طرح صراع وجدل بين معايير أو مواقف فكرية مختلفة ، فى محاولة استكشاف قيمة كل منها وصلاحيتها له وللحياة ٠ وهكذا نجد أن الدراما فى القرن العشرين قد عادت الى ما كانت عليه الدراما فى نشأتها ـ أى عادت دراما استكشافية تتعرض للتجربة بالجدل نحو محاولة استشفاف معناها دون مسبقات ، ولم تعد دراما ترسيخية مثل دراما القرن السابع عشر مثلا ٠

ان الفرق بين التشكيلين الدراميين اللذين ذكرناهما يتلخص فى تغير دور المؤلف ودور المتفرج ٠

فالمؤلف فى النوع الأول ـ المتسلسل سببيا وزمنيا فى خط واحد متصاعد ـ يتمتع بقدر من اليقين يسعى الى تأكيده من خلال العمل الدرامى ٠ اذ هو يجعل من هذا اليقين الاطار المرجعى الثابت للحدث الدرامى النامى ٠ ولكن ، فى النوع الكونترابنطى ، يطرح المؤلف تصورا تجريبيا لرؤية ما ، فى علاقة جدلية مع تصورات أخرى ، ويجعل من النص الدرامى محاولة فى الوصول بجدل التصورات المتنافرة الى تصور جمعى شامل له أيضا صفة التجريبية لا اليقين أو الالزام ٠

أما المتفرج ، فهو فى النوع الأول يلعب دور المتلقى السلبى ، بينما يشارك فى النوع الثانى مشاركة ايجابية فى صياغة معنى التجربة المسرحية ، ويشترك مع الفنان طارح التجربة فى جهده الفكرى فى صياغة معناها خطوة بخطوة ٠

وفى المسرحيات التى تنتمى الى التشكيل الأول ، نجد أن المؤلف يضمن نصه شخصية يبلور من خلال وجدانها ووعيها المعنى الكلى للصراع المطروح ويلخصه للجمهور ٠ وعادة ما تكون هذه الشخصية هى كورس يشارك فى الحدث ويعلق عليه ، أو بطل المسرحية نفسه ـ كما يحدث فى التراجيديا التى لابد وأن يصل بطلها فى النهاية الى مرحلة الوعى الكامل بطبيعة مأساته ، وأبعادها ، وأسبابها ، ومعناها ، وينقل هذا الوعى كاملا ، وبصورة واضحة الى الجمهور ٠ أما فى الكوميديا ، فعادة ما تكون هذه الشخصية التى تمثل وجهة نظر الكاتب بعيدة بعض الشىء عن مركز الصراع ، وان شاركت فيه ، بحيث يتأتى لها أن تقوم بدور المعلق على الأحداث ، والموجه للجمهور المتلقى فى استقباله لمراحل عرض التجربة التى تفصلها المسرحية ٠ ولعل أوضح مثال على هذه الشخصية فى الكوميديا هى شخصية الخادم الذكى الواعى بكل ما يدور ، والذى يدبر « المقالب » بينما يقوم بالتعليق على الأحداث والسخرية من الشخصيات فى الكوميديا الرومانية القديمة كما كتبها تيرانس وبلاوتس ، ومن حذا

حذوهما فيما بعد مثل موليير · كذلك نجد مثل هذه الشخصية التي تتكلم بلسان المؤلف وتشرح الهدف من المسرحية في شخصية الصديق العاقل التي شاعت في مسرح المشاكل الاجتماعية في القرن التاسع عشر وفي المسرحية المحكمة الصنع لدى الكاتب الفرنسي « سكريب » وغيره · فمعظم أبطال سكريب ـ كما يقول د· سـمير سرحان في كتابه **دراسات في الأدب المسرحي** : « من هذا النوع الذي يلقي الأحاديث والشروح والأحاديث الجانبية ليشرح للجمهور مجرى الحـدث وقد استمر استخدام هـذه الشخصية عند الكساندر دوماس الابن واميل أوجييه من كتاب الدراما الفرنسية في ظل الامبراطورية الثانية ، ثم استمر بعد ذلك في مسرحيات ابسن وتشيكوف في صورة طبيب العائلة أو قسيس البلدة (ص ٦١) ·

أما التشكيل الكونترابنطي فهو يفتقر الى مثل هذه الشخصية التي يتجمع في وجدانها المعنى الكلي للتجربة · وفي هذا التشكيل ، تصبح الشخصيات المسرحية أشبه بمجموعة متنافرة من الموسيقيين ، يعزف كل منهم لحنا منفردا ، في معزل عن الآخرين ، بينما يقع عبء تجميع هذه الألحان المنفردة في سيمفونية كاملة ـ أي في تجربة مسرحية كاملة ـ على المتفرج وحده دون ارشاد أو معونة من أي من الشخصيات المسرحية·ولعل أبسط مثال على هذا النوع من التشكيل المسرحي هو مسرحية هارولد بنتر المسماه **اللوحة** ، والتي تتكون من مونولوجين منفردين متزاملين ، يتقاطعان ثم ينفصلان ليعودا الى التقاطع ، بحيث تمثل كل نقطة تقاطع مرحلة التحام في الصراع (الذي يدور على مستوى المعنى لا الواقع) تدفع به الى مرحلة أخرى من الاحتدام على مستوى المعنى ، وبحيث لا يدرك هذا الصراع الخفي سوى المتفرج وحده · أي أن حلبة الصراع في هذا التشكيل الدرامي تصبح وجدان المتفرج لا خشبة المسرح ، اذ أن كل من المتكلمين في مسرحية **اللوحة** لا يبدو وكأنه يسمع الآخر أو يعي ما يقوله · وفي هذه المسرحية ـ كما في غيرها من نفس النوع ـ يصبح تحديد كنه الصراع ومعناه هو هدف طرح الصراع ومعنى التجربة المسرحية ، بينما تتضاءل أهمية النتيجة التي يسفر عنها الصراع ·

واذا حاولنا تلخيص ما سبق قوله ، يمكننا أن نقول بأن الشكل الدرامي الذي يتقدم في خط واحد رأسي أو دائري ، الى ذروة أو نقطة محسوبة منذ البداية ، هو شـكل يتمتع باطار ثابت من القيم والمفاهيم الأساسية يتم في ضوئه تقييم التجربة · وعادة ما نجد في هذا النوع من الدراما شخصية يضمنها المؤلف هذا الاطار القيمي · فعلى سبيل المثال، يجد القارىء في مسرحية **ماكبث** ـ التي تنتمي من ناحية معينة الى هذا النوع من البناء ـ أن شكسبير يطرح من خلال ماكبث في البداية الاطار

الأخلاقى الذى سوف يستخدمه المتلقى ، بل وماكبث نفسه . فى الحكم على ماكبث وادانته . كذلك نجد فى هذا النوع من الدراما أن معنى التجربة الانسانية المعروضة يتبلور فى وجدان شخصية مسرحية تقوم بتوصيله الى المشاهد فى صورة مؤثرة فعالة . وهذا ما يحدث فى مسرحية **ماكبث** حيث نجد البطل يقول للمتفرج صراحة فى نهاية المسرحية أن ما فعله كان جرما جر عليه الوبال والخراب لأنه تحدى القانون الأخلاقى الذى كان يعرفه جيدا منذ البداية ، والذى أكد هو نفسه سيادته المطلقة للمتفرج .

أما الشكل الدرامى الكونترابنطى فهو يتميز بغياب أى اطار قيمى مرجعى يقينى واحد . كذلك فهو يتميز بازدياد أهمية الدور الايجابى الذى يلعبه المتلقى باعتباره الوجـدان الوحيـد الذى تتجمع فيـه عناصر التجربة المتباينة وتلتحم وتتجادل ، ويتشكل معناها . ولعل أشهر كاتب مسرحى برع فى هذا النوع من التشكيل المسرحى هو لويجى بيراندللو الذى بنى مسرحه على فكرة انتفاء الحقيقة المطلقة — أى نسبية الحقيقة — والذى ترجم الشكل الكونترابنطى ترجمة مجسدة — أى مجسدة مسرحيا — باستخدامه الدائب لتكنيك المسرحية داخل المسرحية ، أو المسرح داخل المسرح .

ويبقى لنا فقط أن نضيف أن القارىء سوف يجد فى أية مسرحية جيدة عميقة تلتزم بالتشكيل الزمنى المتصاعد — أى الحبكة المتطورة سببيا بصورة منطقية فى ضوء اطار قيمى ثابت — سوف يجد الى جانب الحبكة تشكيلا آخـر استعاريا — أى يعتمـد على الايحـاء والرمز والاستعارة — متجانسا مع المعنى الكلى الذى تسعى اليه الحبكة على مستوى الوقائع . ووظيفـة هذا البنـاء الاستعارى هى اثراء معنى ودلالة الحبكة ، وتأكيد أهمية النتيجة التى تصل اليها عن طريق اعطائها أبعادا فلسفية وكثافة شعورية ، بحيث تصل الحبكة بالصراع على مستوى الوقائع المحسوسة الى نهايته ، بينما يصل البناء الاستعارى فى اثرائه لمعنى الصراع الى ذروة التنوير فى نفس الوقت .

ولكن القـارىء يجب ألا يخلط بين هذا النـوع من البنـاء الدرامى الثنائى الذى يتوفر فى مسرحية مثل **ماكبث** مثلا ، وبين البناء الكونترابنطى الذى يجده فى مسرحية مثل **يوليوس قيصر** لنفس الكاتب . ففى **ماكبث** يلعب البناء الاستعارى أو الرمزى دورا مساندا يكثف ويعمق معنى الصراع الذى تنتظمه الحبكة المتطورة زمنيا . أى أن شكسبير ينسج حول الحبكة نسقا استعاريا يعتمد على انماط استعارية ورمزية متشابكة ومتكـررة تكثف معنى الحبكة وتعطيها دلالتها الفكرية . فهو ، على سبيل المثال ، يطرح فى الخلفية الاستعارية لوقائع الصراع — الذى يقوم على تدبير وتنفيذ

جريمة قتل الملك ـ نسقا لغويا متكررا ترتبط فيه فكرة الامومة بفكـرة الطفولة حتى تتوحدا فى صورة « لبن الرحمة » التى توحى بالحنـان والبراءة ، ثم يربط هذه الصورة بفكرة النوم الهادىء · وفى تزامل مع هذا النسق اللغوى يطرح شكسبير نسقا لغويا آخر مناقضا له يقوم على فكرة الدم والأرق ، والظلام · ويكون النسقان المتضادان صراعا استعاريا يكثف الصراع الحقيقى الدائر على مستوى الحبكة · ثم يمزج شكسبير الصراع الاستعارى بالمستوى الواقعى للحدث حين يجسده مسرحيا فى مشهد يلتحم فيه النسقان الاستعاريان التحاما مجسدا : فنرى على خشبة المسرح أما وطفلها يتبادلان الحنان والدعابة ، ولكن يلفهما الظلام ، ويؤرقهما غياب الأب ، ثم تفاجئهما مجموعة مأجورة من القتلة الذين نضبت من قلوبهم الرحمة فتسفح دمهما بأمر من ماكبث على خشبة المسرح أمام المتفرجين ، بحيث يختلط لبن رحمة الأمومة بدم الغيلة والغدر ، وبحيث تتجسـد الخلفية الاستعارية للحدث أمام المتفرج وتفرض نفسها على وعيه ، ويصبح هذا المشهد ذروة البنـاء الاستعارى ، أى ذروة صراع الأنسـقة اللغوية الاستعارية المطروحة ·

ان البناء الثنائى فى **ماكبث** لا يمثل بناء كونترابنطيا ، اذ أنه يلتزم بمنظور واحد وان عرض الصراع على مستويين هما مستوى الوقائع المحسوسة ومستوى الرمز ·

أما البناء الكونترابنطى ـ كما نجده فى **يوليوس قيصر** ـ فهو يعتمد على تغيير المنظور الفكرى تجاه الصراع الذى تنتظمه الحبكة · وهو فى ذلك يستخدم عددا من الحيل اللغوية والمسرحية تقوم كلها على مبدأ احداث خلل متعمد فى النسق اللغوى والمسرحى الذى ينتظم موقفـا ، بحيث يؤلب الموقف على نفسه ـ اذا صح هذا التعبير ، أو يخلق لكل موقف نقيضـا له من داخله ـ أى يخلق تنافرا بين المعنى الظاهرى لحـديث أو مشهد ، وبين مغزاه كما يتكشف للقارىء ، أو على الأقل يخلق بعض التشكك فى وجهة النظر التى تسود الموقف · فشكسبير ـ مثلا ـ يحيط مشهد اسـتقبال أهـل روما لقيصر بتعليق سـاخر بالغ الفكاهة بحيث تزيل الكوميديا كل جلال الموقف ، وتجعل المشاهد يتبنى وجهة نظر بروتس فى قيصر · ولكنه بعد ذلك يجعل الثوار وعلى رأسهم بروتس يلتقون ليلا فى الظلام ، ويضمن أحاديثهم بعض التداعيات اللغوية والصور الفنية الموحية ، بحيث يبدو اللقـاء فى نهاية الأمر أشبه بلقاء لصـوص وقطاع طرق · وهـكذا يتحول المشهد الى مشهد ونقيضه فى آن واحـد ـ أى مشهدا يتضمن صراعا بين وجهتى نظـر ، وتهيمن عليه علامة استفهام كبيرة : أنحن نرى لقاء ثوار محررين ؟ أم نشهد لقاء متآمرين مغتصبين ؟

ويستمر طرح وجهات النظر المتباينة بهذه الطريقة فى مسرحية يوليوس قيصر حتى النهاية . ومثل هذا التشكيل الجدلى الذى نجده فى يوليوس قيصر يطرح تفسيرات متعددة لمعنى وقيمة الصراع الذى تطرحه الحبكة بحيث يصبح المعنى الكلى للتجربة المعروضة دراميا كما تصل المتفرج هو جدلية الحقيقة وعدم وجود معنى واحد محدد لها ، واستحالة قولبة الحياة فى اطار قيمى سابق لها ، وأهمية أخذ المنظور فى الاعتبار عند التحدث عن الحقيقة أو تقرير معنى أى تجربة .

المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية

١

سوف نحاول فى هذا الفصل تحديد أسباب سيطرة النظرية الدرامية الأرسطية على المسرح الغربى حتى القرن العشرين وسنجد أن السبب الرئيسى هو تشابه الايديولوجية التى بطنت النظرية الأرسطية للدراما مع جوهر الأيديولوجيات التى تلتها وحتى القرن العشرين • بعد ذلك سنتعرض للتغيير الجذرى فى النظرية الفلسفية الذى أتت به فلسفات القرن العشرين سواء تلك التى ركزت على اللغة مثل التحليلية اللغوية والمنطقية الوضعية ، أو التى ركزت على الفعل مثل الوجودية والماركسية وسوف نتناول النظريات الأدبية التى تمخضت عن تلك الفلسفات ، ثم الاتجاهات الابداعية فى الدراما التى صاحبت هذه النظريات • وسوف نحاول أن نثبت للقارىء أن تقلص سيطرة أرسطو على المسرح الأوربى يرتبط ارتباطا وثيقا بتقلص سيطرة فلسفته على الفكر الغربى •

ان الدارس لتاريخ الأدب والمسرح لا يمكنه أن يكون صورة سليمة متكاملة عن التيارات والمذاهب الأدبية / المسرحية المختلفة ، والنظرات النقدية التى قننت لها الا اذا ألم أيضا بالمذاهب والمفاهيم الفلسفية التى زاملتها ، بل ومهدت لها الطريق •

لقد ارتبطت الفلسفة دائما بالمسرح منذ نشأته وعلى طول تاريخه • وكان أول من كتب عن فن المسرح ونظر له فى الغرب هو الفيلسوف اليونانى أرسطو فى كتابه **فن الشعر** الذى أرسى قواعد النظرية الدرامية التى سادت وشكلت ملامح المسرح الغربى فى أوروبا حتى القرن العشرين •

فلسفة أرسطو ونظرية الدراما :

والنظرية الأرسطية فى الدراما لا تنفصل عن فلسفة أرسطو فى تفسير الوجود ، بل تنبع منها بصورة مباشرة ، وتخدم نفس الهدف الذى من أجله طرح أرسطو تصوره للوجود ، فلم تكن فلسفته مجرد بحث موضوعى غير مغرض فى الحقيقة والوجود ، بل كانت طرحا — على مستوى الوعى أو اللاوعى — لتصور نظرى ، أو رؤية للعالم ، تتضمن تأصيل نظام سياسى اجتماعى أخلاقى معين ·

ففلسفة أرسطو تفترض جوهرا ثابتا للوجود يسعى الى تحقيق نفسه من خلال المادة ، ويفرض القوانين التى تحكم تطور وتغير هذه المادة ، ويمثل اكتماله الغاية والهدف للوجود · وفى هذا يعتبر التصور الفلسفى الأرسطى للكون امتدادا للتصور الأفلاطونى الذى يرى فى عالمنا المحسوس انعكاسا متنوعا ، باهتا ، زائلا لأفكار مطلقة أبدية يستطيع الانسان أن يستشفها عن طريق الفكر المجرد · وتعليقا على التشابه بين رؤية أرسطو للعالم ورؤية أفلاطون يقول ادوارد زيللر : « لم ينجح أرسطو فى أن يتحرر تماما من النزعة الأفلاطونية فى طرح الأفكار المثالية كفرضية أساسية فى فلسفته · ان ما أسماه « بالأشكال » كان لها — شأنها فى ذلك شأن ما أسماه أفلاطون « بالأفكار المثالية » — وجودا ميتافيزيقيا منفصلا عن العالم المحسوس ، ولها القدرة على تحديد أشكال جميع الكائنات والتحكم فى مسار كل منها » (١) · فبالرغم من أن أرسطو رفض مبدأ فصل الجوهر أو الفكرة عن الوجود المادى المحسوس ، ورأى بأن أى كائن مادى يحمل داخله جوهره المثالى الذى يسعى الى التحقيق الكامل من خلال الوصول بهذا الكائن الى الشكل الأمثل ، الا أن افتراضه لجوهر ثابت مثالى يحكم تطور الكائنات ، بما فيها الانسان ، والتنظير السياسى والأخلاقى الذى بناه على هذا الافتراض ، نقل مركز الثقل من الفعل الواعى ، الارادى ، المتغير فى الانسان الى مبدأ مسبق يقنن ويفسر ما يطرأ عليه من تغيير · لقد جعل أرسطو كل شىء فى الكون يتحرك نحو غاية مسبقة محسوبة لا دخل للانسان فيها ، وعليه أن يطيع قوانينها المطلقة · أى أن أرسطو — مثله فى ذلك مثل أفلاطون — قد سعى من خلال فلسفته الى تأكيد أهمية البعد المطلق الثابت فى التجربة الانسانية — وان كان قد وضعه داخل العالم المحسوس ، ولم يفصله عنه فصلا كاملا كما فعل أفلاطون · لقد حاول كلاهما تحويل النظر عن التجربة الانسانية فى نسبيتها ، وتغيرها ، وارتكازها على الفعل الارادى الى بعد مثالى تحكمه قوانين مطلقة لا سلطان للانسان عليها ، وعليه فقط أن يدركها ويطيعها ·

وحتى يتضح لنا التوظيف الاجتماعي والسياسي للفرضيات الفلسفية لدى كل من أفلاطون وأرسطو علينا أن نذكر أن فلسفة أفلاطون – التى تتلمذ عليها أرسطو – نشأت كرد فعل طبيعي ضد فلسفة (بروتاجوراس) التشكيكية التى شاعت آنذاك ، والتى كانت تنادى بأن الانسان هو مقياس كل شيء ، وما ترتب عليها من شيوع فكرة نسبية القيم والحقيقة . لقد أدى شيوع هـذه الفلسفة الى اهتزاز القيم والمبادىء التى كانت تحـكم السياسة والأخلاق فى المجتمع حينذاك ، ومثلت هذه الفلسفة خطرا شديدا على النظام السائد ، وحدت بأفلاطون الى استغلال علوم الرياضيات التى ازدهرت فى عصره لخلق نظرية فلسفية تفسر الوجود تفسيرا يؤكد وجود قوانين أزلية مسبقة ، ومطلقة ، وثابتة ، تملى قيم الانسان وسلوكه . وتعليقـا على فلسفة « أفلاطون » فى علاقتها بالفيلسـوف بروتاجوراس والسفسطائيين (يقول برتراند راسل) :

« ان كراهية أفلاطون للسفسطائيين يمكن ردها الى تميزهم الفكرى. فالبحث الكامل عن الحقيقة يتطلب من الباحث أن يتجاهل النتائج الأخلاقية التى قد تنجم عن بحثه . فالباحث لا يمكنه التكهن مقدما بما اذا كانت الحقيقة التى سيكتشفها صالحة أو غير صالحة لمجتمع ما . لقـد كان السفسطائيون على استعداد لتتبع الحقيقة أينما قادتهم بصرف النظر عن أية نتائج أو اعتبارات ... أما أفلاطون ، فكان همه الأول هو الدعوة الى نظريات من شأنها فى رأيه أن تقود الى الصلاح . لذلك فهو نادرا ما يلتزم بالأمانة الفكرية – فهو عادة ما يحكم على صدق أو زيف فكرة من الأفكار وفق النتائج الاجتماعية التى قد تترتب عليها . وحتى فى هذا فهو لا يلتزم بالأمانة والصدق ، اذ أنه كثيرا ما يتظاهر بأنه يناقش ويقيم فكرة من أفكاره الفلسفية وفق قواعد منطقية نظرية موضـوعية بينما هو فى حقيقة الأمر يحـاول أن يلوى عنق المناقشة بحيث يعطى الفكرة بعدا أخلاقيا ويثبت أنها تؤدى الى الصلاح . لقد أدخل أفلاطون هذه الآفة الى الفلسفة ، ولم تتخلص الفلسفة منها بعد .. ان الخطأ الشائع الذى يقع فيه الفلاسفة منـذ أفلاطون هو أنهم كلما اضطلعوا بالبحث الفلسفى فى مجال القيم الأخلاقية افترضوا مسبقا النتيجة التى يجب أن يؤدى اليها البحث » (٢) . وعادة ما تكون هذه النتيجة – وهذا ما يقوله (راسل) ضمنا وان أغفله صراحة – عادة ما تكون النتيجة فى خـدمة نظرية اجتماعية سياسية أخلاقية موروثة أو جديدة .

لقد طرح أفلاطون نظريته الفلسفية المفرطة فى المثالية كتأصيل فكرى لنظام اجتماعى سياسى أخلاقى معين – ذلك النظام الذى حاول أن ينظر له فى جمهوريته الفاضلة . ويشترك أرسطو مع أفلاطون فى نفس الغاية

من طرح نظريته الفلسفية • ويتكشف هذا بوضوح فى نظريته السياسية التى فضلت نظام الحكم الملكى والأرستقراطى على النظم الأخرى • وفى نظريته فى الأخلاق التى لايمكن أن تتحقق الا فى ظل نظام اجتماعى يعتمد على وجود طبقة العبيد • كذلك يتكشف هذا فى نظريته الأدبية التى نبعت بصورة مباشرة من نظرته الفلسفية •

لقد فرق أرسطو فى ضوء رؤيته الفلسفية بين الأدب والتاريخ ، وحدد من خلال هذا التفريق وظيفة الأدب والدراما • فالتاريخ وفق رأى أرسطو يسجل الواقع فى تفاصيله الظاهرة ، العابرة ، المتغيرة ، بينما يرصد الأدب الجوهر – أى الأنماط العالمية المتكررة ، والقوانين الثابتة فى التجربة الانسانية ، ويبلور القيم التى تفرزها هذه الأنماط والقوانين . فالأدب فى رأيه يستخلص القوانين الثابتة والقيم المطلقة من خلال فحصه للتجربة الانسانية فى عوارضها وعشوائيتها ومتغيراتها التاريخية ، ثم يعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة فعالة فى عمل فنى يخصص ويجسد هذه القيم والقوانين ، ويربطها بمعاناة وتجربة فردية محسوسة • أى أن الأدب يحاكى الواقع الانسانى بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفى لهذا الواقع مبينا حدوده ، ومساره ، وقيمه ، وقوانينه •

وهكذا جعل أرسطو من الأدب تابعا للفلسفة ، أو وسيلة لتلقين النظرية الفلسفية الى العامة الذين قد لا يملكون القدرة على التفكير الفلسفى المجرد • أى أن نظريته فى الأدب والدراما ما هى فى حقيقة الأمر الا نظريته فى توظيف الدراما لخدمة وترسيخ تصور فلسفى يرسخ بدوره تصورا اجتماعيا سياسيا أخلاقيا •

استمرار سيطرة النظـرة الأرسطية على الدراما فى العصـــور الوسطى وعصر النهضـة :

ورغم ظهور تيارات فلسفية عديدة بعد أرسطو ، الا أن نظريته فى الدراما – التى تقول بأن الفن محاكاة للواقع بغـرض كشف وترسيخ القوانين الخفية التى تحكم هذا الواقع – هذه النظرية ظلت مسيطرة على المسرح • وفى تصورى أن استمرار سيطرة النظرة الأرسطية فى مجال الشعر والدراما يرجع الى أن معظم التيارات الفلسفية المؤثرة التى جاءت بعده لم تأت باختلاف جذرى فى جوهرها عن فلسفته : فكلها ركزت على دور الانسان التأملى فى استشفاف حقيقة مطلقة ثابتة خارج حدود الفعل الانسانى ، والتجربة الانسانية ، والواقع التاريخى المتغير ، وعلى ضرورة التزامه بطاعة القوانين والقيم التى يمليها هذا الادراك المقنن •

وعلى سبيل المثال ، لم يكن ثمة تعارض بين الاطار الفلسفى الأرسطى الذى أفرز نظريته فى الأدب والدراما ، واطار الفلسفة الدينية المسيحية على اختلاف مذاهبها · فكلاهما يقوم على افتراض قوانين أزلية ثابتة تحكم الوجود وتحدد مساره نحو غاية معينة بصرف النظر عن الانسان · مثلا : لقد تأثر الفيلسوف المسيحى (القديس طوما الاقوينى) فى القرن الثالث عشر تأثرا كبيرا بفلسفة أرسطو ، التى كانت قد أصبحت معروفة فى أوربا حينذاك ، وافترض صحة النظرية الأرسطية فى صورة العالم الطبيعى ، وفى تفسير الظواهر الطبيعية · كذلك آخذ (الأقوينى) عن أرسطو الكثير من أفكاره فى الأخلاق والسياسة · وبينما جعل (أرسطو) غاية الانسان العليا هى الاستغراق فى التأمل الفلسفى للوجود ، ودحض قيمة العمل ، اذ جعله عائقا لهذا التأمل وجهدا لا يقوم به الا العبيد ، جعل طوما الاقوينى غاية الانسان الوصول الى لمحة قدسية للخالق · لقد اتخذ (طوما الاقوينى) من فلسفة (أرسطو) اطارا حاول من خلاله اثبات العقيدة المسيحية اثباتا فلسفيا · أى أن فلسفة (طوما الاقوينى) هى فى حقيقة الأمر فلسفة أرسطو بعد تعديلها بعض الشىء لتخدم الدعوة الى المسيحية ·

وبسبب استمرار النظرة الأرسطية لدى الفلاسفة المسيحيين مثل (الأقوينى) وغيره لم تكن هناك حاجة الى تغيير النظرية الأرسطية فى الدراما لدى النقاد والمنظرين لهذا الفن ، بل ان هذه النظرية أخذت فى الازدهار والانتشار حتى بلغت حد التقديس فى المذهب الكلاسيكى فى عصر التنوير · وحتى فى بداية عصر النهضة ، ورغم عوامل التغيير والثورة ، وتغير صورة العالم بسبب الاكتشافات العلمية ، ورغم بداية انتشار اللغات القومية بدلا من اللاتينية ، وبداية ظهور المسرح الشعبى بعيدا عن الكنيسة فى عدد كبير من بلاد أوروبا ، ورغم محاولة بعض الكتاب الثورة على بعض القواعد الأرسطية ـ مثل وحدات الزمان والمكان والحدث التى أكدها النقاد فى تفسيرهم لنظرية أرسطو فى ذلك الوقت ـ رغم كل ذلك ظلت التراجيديا الكلاسيكية هى الشكل الدرامى الوحيد الذى يحظى باحترام النقاد والمثقفين · بل ان المسرح كان كلما تعرض للهجوم من قبل رجال الدين باعتباره منافيا للأخلاق ، هب المثقفون للدفاع عنه متسلحين أساسا بأفكار وفلسفة ونظرية أرسطو الدرامية ـ كما فعل (سير فيليب سيدنى) فى انجلترا فى مقالته الشهيرة « دفاع عن الشعر » · ان (سير فيليب سيدنى) فى هذا الدفاع يدين المسرح الاليزابيثى فى عصره لعدم التزامه بالقواعد الأرسطية ، ويرى فى هذا سبب انهياره الفنى والأخلاقى ، ويدافع فى نفس الوقت عن الشاعر باعتباره نبيا ومعلما ـ مؤكدا ارتباط الأدب والمسرح « المحترم » ـ أى

مؤسسة الأدب الرسمي – بالمؤسسة الدينية التى كانت بدورها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمؤسسة السياسية · ويرى (السير فيليب سيدنى) فى الادب – حاذيا حذو أرسطو – درجة من درجات الفلسفة ، ويرى أن وظيفته هى تلقين المبادىء الأخلاقية ، والنظرية الفلسفية للعـامة · وكثيرا ما ردد الكتاب والمثقفون فى ذلك العصر – ومن بينهم الكاتب المسرحى الشهير (بن جونسون) – مقولة (هوراس) الشهيرة فى قصيدته « فن الشعر » التى شبه فيها الفن بطبقة السكر التى تجعل المرء يتقبل ويستسيغ الدواء الناجع – أى الدرس الأخلاقى ·

ان دراما عصر النهضة – باستثناء الدراما الشعبية التى يمكن ان ندرج ضمنها « الكوميديا ديلارتى » الايطالية فى صورتها الفجة وبعض مسرحيات شكسبير ومعاصريه – أى دراما عصر النهضة الرسمية تعبر فى مجموعها عن وظيفة الدراما كما رآها (أرسطو) وهى محاكاة الواقع بغرض استخلاص وترسيخ القوانين الثابتة خلف الظواهر النسبية العارضة وفى كتابه القيم **التراجيديا الانجليزية قبل شكسبير** يستعرض (ولفجانج كليمين) عددا كبيرا من التراجيديات التى كتبت ابان عصر النهضـة ، ويصل الى ملحوظة هامة وهى أن الشكل الفنى فى هـذه التراجيديات يتميز بانفصال حاد بين الحبكة ، والشخصيات والأحداث من جهـة ، وبين الخطب والمونولوجات التى تحوى المواعظ الفلسفية والأخلاقية من جهة أخرى (٣) · وكأن هـذه التراجيديات التى تأثرت بأرسطو عبر مسرحيات الكاتب الرومانى (سينيكا) جاءت لتؤكد بطريقة فجة مبدأ هاما فى النظرية الأرسطية وهو انفصال القيم الأخلاقية والرؤية الفلسفية للانسـان والعالم عن واقع الفعل الانسـانى – فمهما تغيرت الشخصية وطبيعة الصراع وظروفه تظل الحكمة الفلسفية ثابتة لا تتغير من مأساة الى أخرى ·

وفى معظم التيارات الفلسفية التى تبعت ظهور المسيحية فى أوروبا، والتى أثرت تأثيرا عميقا فى الأدب والمسرح ، نلمح تكرار نفس التزامل بين ما يشبه جوهر الرؤية الفلسفية الأرسطية . وجوهر النظرية الأرسطية فى وظيفة الدراما والفن عامة ·

النظرية الأرسطية والتيار الكلاسيكى فى عصر التنوير :

فاذا نظـرنا الى التيـار الكلاسيكى فى انجلترا وفرنسا ابان القرنين السابع والثامن عشر وجدنا خلف هذا التيار العقلانى المحافظ فنا وفكرا ونظاما سياسيا (نيوتن) فى انجلترا و (ديكارت) فى فرنسا · لقد آمن كلاهما – واحد عن طريق العلم التجريبى والآخر عن طريق التفكير

التجريدى – بأن الوجود جميعه يعتمد على قوانين منضبطة محكمة ، ثابتة ، هى قوانين الطبيعة ، أو الله ، أو العقل – وكلها قوانين مطلقة ثابتة • وفى ظل هذا الفكر لم يكن غريبا أن تدعو النظرية الدرامية آنذاك الى محاكاة هذا الوجود المنظم محاكاة موضوعية دقيقة وفق طريقة القدماء وقوانينهم التى اكتسبت شرعية المطلق • لقد ساهم فلاسفة القرنين السابع والثامن عشر فى نقل فكرة ثبات القانون من مجال التفكير الفلسفى فى الوجود الى مجال التشريع الاجتماعى والسياسى وذلك عن طريق تجاهلهم الواعى لعلاقة القيم بالواقع التاريخى المتغير للانسان ، وعن طريق محاولتهم الواعية لبناء نظام أخلاقى مطلق يعتمد على تنظيرهم لقوانين الوجود • وقام النقاد الكلاسيكيون الجدد بدورهم بسحب فكرة القانون الثابت الى مجال الدراما وقالوا : طالما أن قوانين أرسطو هى تلخيص للقواعد التى اتبعها القدماء فى انتاج أدب مسرحى عظيم ، اذن لا يجب الحياد عنها ، بل ان الالتزام بها وحدها لهو كفيل بانتاج أدب مسرحى عظيم • فكما أن قوانين الوجود لا تتغير ، فكذلك قواعد الفن لا تتغير والا عمت الفوضى •

وقد يرى قارىء بأن ربط (ديكارت) بأرسطو فيه بعض التعسف : فقد رفض (ديكارت) غائية أرسطو – أى قوله بأن كل ما فى الطبيعة يمضى نحو غاية معنوية أخلاقية مسبقة فيها اكتمال جوهره وجوهر الوجود • وقال (ديكارت) بأن ادعاء الأرسطيين القدرة على تكشف الغاية المعنوية التى تحكم حركة الوجود المادى لهو نوع من الكفر • اذ أنهم ينسبون لأنفسهم قدرة لا تتوفر الا للخالق • قد يقول قارىء هذا عن حق • ولكن (ديكارت) – رغم ذلك – يشترك مع (نيوتن) فى التأكيد فى فلسفته على فكرة القانون الثابت المحكم وراء الوجود المادى – وان امتنع عن اعطائه تفسيرا دينيا • كذلك يشترك (ديكارت) مع أفلاطون فى فصله الفكر عن الوجود المادى بحيث أصبح أتباعه يصورون وحدة المادة والفكر فى العالم رغم انفصالهما الجذرى على أنها معجزة من معجزات الله • وسواء أدرك (ديكارت) دلالة فلسفته بالنسبة للانسان أو المجتمع أو الفن أم لا ، فالنتيجة النهائية لفلسفته هى فصل الواقع المادى للانسان عن عقله وفكره ، ودحض أهمية الفعل الانسانى – أى أن الهدف النهائى لفلسفته يشترك مع فلسفة كل من أفلاطون وأرسطو فى كونه دعوة الى تأمل الفكر الانسانى والوجود فى انفصال تام عن الفعل الانسانى •

وقد كان من أثر فرض القواعد الكلاسيكية على المسرح فى كل من فرنسا وانجلترا فى عصر التنوير أن نتج فن مسرحى كان فى أفضل صورة – كما نجدها عند (راسين) و (كورنى) – عرض لحياة شخصيات

تاريخية هامة بغرض التأكيد البلاغي على المبادئ الصارمة التي حكمت حياتهم ، وفي أسوأ صورة ـ كما نجدها في التراجيديات البطولية الانجليزية (وحتى في أفضلها وهي تراجيدية (جون درايدن) الكلاسيكية كل شيء في سبيل الحب) جاء مسخا مفتعلا شائها لحياة شخصيات لا يمكن أن يصدق القارىء أنها عاشت يوما ما على ظهر الأرض من فرط المبالغة والافتعال في تصويرها . أي أن حصاد المسرح الكلاسيكي في التراجيديا في كل من انجلترا وفرنسا على اختلاف جودته كان حصادا يتميز أولا وأخيرا بانفصاله التام عن الواقع المعاش . وقد علق (ديديرو) ساخرا على هذا النوع من المسرح نصا وتمثيلا حين تساءل في عجب : « هل رأى أحدكم انسانا يتكلم بهذه الطريقة الخطابية المفتعلة ؟ أيجب أن يمشي الملوك بطريقة تختلف تماما عن الرجل العادي السوي ؟ وهل يجب أن تصدر الكلمات من فم الأميرات في المسرح على صورة فحيح ؟! » (٤) وفي مقالة بعنوان « المؤسسة الأدبية والتحديث » يشير (بيتر بورجر) الى ارتباط المذهب الكلاسيكي للأدب والمسرح في فرنسا بالنظام السياسي الحاكم ويرى أن المذهب الكلاسيكي الذي يؤكد على الحكم المطلق لمجموعة من المبادىء كان انعكاسا لسياسة الحكم السياسي المطلق . ولذلك أصبحت النظرة الكلاسيكية للأدب هي المذهب الرسمي لأدب الدولة ـ لأنه مذهب يتفق وأيديولوجية الطبقة الحاكمة ويخدم أهدافها ـ لدرجة أن الأكاديمية الفرنسية ـ التي كانت تمثل الأدب الرسمي للدولة ـ بل والكاردينال (ريشيليو) نفسه ـ رئيس وزراء فرنسا ـ تدخلا رسميا لايقاف عرض مسرحية (كورني) **السيد** Le Cid لمجرد أنها خالفت القواعد الكلاسيكية ومزجت التراجيديا بالكوميديا (٥) .

واذا كان من الطبيعي أن تتشابه نظرة الكلاسيكيين الجدد في القرنين السابع والثامن عشر الى الوجود والفن مع النظرة والنظرية الأرسطية ، واذا كان أيضا من المتوقع بعض الشيء أن نجد المدرسة الواقعية في الدراما ـ في بداياتها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ـ تدين بالولاء لأرسطو لدرجة أن يعلن أحد روادها الأوائل وهو (ليسنج) في أحد مقالاته بمجلة Hamburg Dramaturgy أن « قواعد أرسطو معصومة من الخطأ مثل نظرية اقليدس » (٦) ـ اذا كان هذا التشابه والولاء لدى الكلاسيكيين الجدد والواقعيين منطقيا وطبيعيا ، فان المرء يتوقع بعض الاختلاف لدى الرومانسيين . ولكن الأمر لم يكن كذلك كما سنرى . لقد ثار الرومانسيون في الحقيقة لا على جوهر الكلاسيكية المثالي الأفلاطوني ـ الأرسطي ، بل على قشورها .

النظرية الأرسطية والتيار الرومانسى :

اننا اذا فحصنا الخلفية الفكرية للتيار الرومانسى وجدنا أنها تعكس بوضـــوح بعض أفكار (جان جاك روســـو) من ناحيـــة ، وبعض أفكار الفيلسوف الهولندى (سبينوزا) من ناحية أخرى ، وربما كان أهم من هذا وذاك هو تأثير الفلسفة الألمانية المثالية كما نجدها لدى (هيردر) ، و (كانط) ، و (شيلنج) — على سبيل المثال · اننا نلمح وراء تقديس الرومانسيين للطبيعة فكرة (سبينوزا) التى تقترب من فكرة الحلول ، والتى تقول بأن كل ما يحـدث فى الكون هو تجسيد لمظهر من مظاهر الخالق ، وبالتالى ، فكل ما يحدث فى الكون هو خير · كذلك استقى الرومانسيون من (جان جاك روسو) — الى جانب أفكاره عن العـدل والمساواة بين البشر — فكرة أن الانسان فطر على حب الخير · ولذلك فالعودة الى الطبيعة عند الرومانسيين هى العودة الى المطلق أو الخالق من ناحية ، وهى عودة أيضا الى منابع الخير الفطرية فى البشر والتى تطمسها الحضارة والمجتمع ·

كذلك تأثرت النظرة الى الشعر بجميع فروعه ومنها الدراما بالطبع — التى ارتبطت دائمـا بالشعر — بالفلسفة المثالية الألمانية التى نادت باستقلال الشعر الذاتى عن الواقع ، وجعلت منه نشاطا روحيا خلاقا يتوصل الى جوهر أو روح الوجود عن طريق ملكة الخيال · أى أن الفن وفقا لهذه النظرة لم يعد محاكاة وتقليدا وفقا لقواعد عالمية موروثة ، بل نشاطا حرا خلاقا · ورغم ذلك التغيير فى توصيف الفن (بأنه نشاط عضوى خلاق قائم بذاته ومستقل عن الواقع وفوق الحياة بدلا من محاكاة آلية وفق قواعد ثابتة لها صفة العالمية — وبالتـالى ترتفع فوق متغيرات الواقع) فاننا نجد أن الرومانسيين يشتركون مع المذهب الكلاسيكى ومع أرسطو فى الافتراض الفلسفى الأساسى ، وبالتالى فى وظيفة الفن · فرغم أن الرومانسيين يصفون الفن بأنه نشاط روحى خلاق قائم بذاته ، الا أن هدفه النهائى هو استكشاف بعـد روحى أو حقيقة غيبية خارج حدود الواقع · ولا يكاد الرومانسيون فى هذا يختلفون عن الكلاسيكيين ، فكل من المذهبين يفترض وجود حقيقة ثابتة خلف أستار المتغيرات الواقعية ، وكل منهما يوظف الفن لاكتشاف وتأمل هذه الحقيقة واقناع العامة بها ·

وتعليقا على هذا يقول (بيتر بورجر) : « بالرغم من الاختلافات العديدة بين المذهب الكلاسيكى والنظرية الجمالية التى تنادى باستقلال العمل الفنى بذاته عن أى شىء خارجى (وهى النظرة الرومانسية) الا أن كلا من النظريتين تخدم نفس الهدف وتؤدى نفس الوظيفة وهى فصل العمل الفنى عن الواقع باعتباره جزءا من عالم مثالى فوق الحياة » (٧) ·

أى أن المذهب الكلاسيكي والمذهب الرومانسي يرتكزان على قاعدة فكرية واحدة هي نظرة جمالية مثالية تفصل الفن عن الحياة · ولا عجب اذن أن نجد شاعرا وناقدا رومانسياهو (كوليردج) يردد فكرة أرسطو عن الجوهر الثابت في المادة المتغيرة حين يقول : « ان الطبيعة كما يراها الشاعر خاصة ترمز الى حياة الانسان الروحية ، وبالتالى ترمز أيضا الى تلك الحقيقة العلوية التى تتواصل معها روح الانسان فى لحظات الصفاء (٨) ·

اننا اذا قارنا فلسفة (روسو) و (سبينوزا) و (شيلنج) و (كوليردج) ـ وغيرهم من الفلاسفة المثاليين ـ بفلسفة أفلاطون وتلميذه أرسطو وجدنا أن كل الاختلافات الشكلية واللغوية العديدة فيما بينهم تخفى اشتراكا فى جوهر الرؤية · فالطبيعة الظاهرة لدى (روسو) و (سبينوزا) و (شيلنج) و (كوليردج) هى مظهر أو رمز لوجود مطلق ـ أى تجسيد لبعد ميتافيزيقى · ان الافتراض الأساسى عند هؤلاء الفلاسفة والمفكرين جميعا واحد اذن : قد يسميه (أفلاطون) عالم الأفكار المثالية ، ويفصله عن المادة فصلا تاما ، ويسميه (أرسطو) عالم القوانين العالمية ، أو الجوهر الذى يسعى الى تجسيد نفسه من خلال الشكل ويسعى نحو غاية مسبقة ، ويربطه بالمادة ، ويريان أن العقل هو وسيلتنا فى استكشافه ، وقد يسميه (روسو) و (سبينوزا) روح الطبيعة أو الفطرة الكامنة فى الوجود ، بينما يطلق عليه (كوليردج) اسم الحقيقة العلوية التى تعكس نفسها فى العالم المحسوس ، ويؤكدون أن الحدس ، أو الشعور ، أو الخيال ، هو وسيلتنا فى استنباطه ، ولكن يبقى بعد كل هذه الاختلافات أنهم جميعا يفترضون مطلقا غيبيا خلاصنا فى استكشافه وتدعيمه بعيدا عن متغيرات الواقع التاريخى والفعل الانسانى الارادى ·

ولا عجب اذن أن استمرت سيادة النظرة الأرسطية على المسرح الرومانسى فى جوهرها رغم ثورة الرومانسيين الظاهرية على الوحدات الأرسطية ـ كما فعل الاليزابيثيون من قبلهم فى القرن السادس عشر · ولا عجب أن نجد أعتى شعراء الرومانسية (شيلى) من أشد المعجبين بالتراث الاغريقى القديم · فلقد استبدل (شيلى) الاطار الفلسفى المسيحى الموروث بفلسفة أفلاطون (الذى تتلمذ على يديه أرسطو) دون أن يدرك التشابه الجوهرى بين الفلسفتين ـ أى دون أن يدرك أن ثورته كانت لاستبدال عنوان بآخر لا نظرية ميتافيزيقية وجمالية بأخرى · ولهذا قبل (شيلى) نظرية أرسطو فى الدراما كما مارسها وفسرها الاليزابيثيون الملتزمون باطار الفلسفة المسيحية من قبله رغم اختلافه الفلسفى الظاهرى

عنهم ، وجاءت أفضل مسرحياته المسماة **التشينشى** (The Cenci) نسخة باهتة مفككة من المسرح الاغريقى التراجيدى تعج بالأصدقاء الاليزابيثية – مثلها فى ذلك مثل مسرحية شاعر رومانسى آخر هو (جون كيتس) المسماة **أوثو العظيم** (Otho the Great)

وفى سياق التفريق بين الرومانسية والوجودية كتيارين فلسفيين فنيين يقول (والتر كاوفمان) ان جوهر الرومانسية (رغم دعوتها الى الاقتراب من الطبيعة والانسان) هو نزعة الهروب من « الآن وهنا » (٩) – أى من الواقع التاريخى المتغير ، ومن الفعل فى محاولة خلق فلسفات مثالية تحل محل الفلسفة الدينية المرفوضة والتى هى أيضا فى جوهرها فلسفة مثالية • ولايكاد الرومانسيون فى توصيف (كاوفمان) هذا يختلفون عن أفلاطون وتلميذه (أرسطو) ، أو عن فلاسفة المسيحية فى العصور الوسطى مثل (طوما الأقوينى) • انهم جميعا يشتركون فى النظر الى الوجود من منطلق الهروب من « الآن وهنا » • فهم جميعا يحاولون تقنين الوجود الانسانى سلوكا وقيما من منظور ميتافيزيقى يتمتع بقوانين ثابتة أزلية مطلقة ، وهم جميعا يؤكدون أن واجب الانسان الأول هو تحويل عينيه عن محيطه التاريخى الى خارج هذا المحيط ، وبعيدا عن متطلبات الفعل ، سواء الى عالم الأفكار المثالية ، أو عالم الرؤى والخيال ، أو عالم الآخرية والموت – كما فعل رومانسى مثالى آخر هو (ادجار آلان بو) •

وربما لهذا السبب فشلت الثورة الرومانسية فى الأدب فى أن تكون قيادة فكرية حقيقية فى أوروبا • فاذا استثنينا الشاعر الانجليزى (بايرون) الذى عادة ما يدرج مع الرومانسيين رغم اختلافه الجوهرى عنهم، والذى وضع الفعل الثورى فوق النظرة التجريدية ، ومات مدافعا عن الحرية فى اليونان فعلا لا قولا بحيث أصبح بطلا ثوريا وملهما على مستوى أوروبا كلها – اذا استثنينا (بايرون) ونظرنا الى الجيل الأول والثانى من شعراء الرومانسية فى انجلترا مثلا وجدنا أنهم جميعا ظلوا يتخبطون بين الأرض والسماء ، بين عالم الحلم وعالم الواقع الانسانى الملح ، وضلوا فى متاهات الخيال ، فانتهى الحال باثنين منهم هما (وردزورث) و (ساذى) (١٠) الى الردة التامة والالتصاق التام بالنظام الملكى الرجعى وتدعيم أيديولوجيته ، بينما ارتمى (كوليردج) فى أحضان غيبوبة المخدرات هربا من ادراكه لقصور التنظير وضرورة الفعل الحتمية – أما (شيلى) فقد غرق فى متاهات المثاليات التجريدية ، وآثر العزلة والانطواء قبل أن يبتلعه اليم على مستوى الواقع ، وعاقبه القدر على انسحابه هذا فجعله بعد موته معبود الطبقة البرجوازية فى المجتمع الانجليزى

الرأسمالى فى القرن التاسع عشر اذ وجدت هذه الطبقة فى تهويماته وتجريداته ومثاليته المحضة مرفأ آمنا تستريح فيه أحيانا من صراعات الحياة المادية ومن تأنيب الضمير دون أن تمثل مثاليته خطرا حقيقيا على الواقع · لقد جعلته مثاليته التجريدية صمام أمان لا خطر منه على الأوضاع القائمة التى كان يريد محاربتها · وأما (كيتس) فقد مات فى روما وهو يوشك أن يدرك لا جدوى الاغراق فى الخيال الشعرى بعيدا عن مقتضيات الواقع الفعلى (١١) ·

وربما لهذا السبب أيضا ــ أى نزعة الهروب المتأصلة فى الرومانسية ــ فشل التيار الرومانسى فى افراز ثورة حقيقية فى أكثر الفنون ارتباطا بحركة المجتمع ــ وهو المسرح ·

النظرية الأرسطية وميلودراما القرن التاسع عشر :

لقد سيطرت الميلودراما بجميع أنواعها ودرجاتها على مسرح أوروبا فى القرن التاسع عشر ، ولم تكن الميلودراما سوى ترجمة مبسطة ، وتطبيقا ساذجا لنظرية أرسطو فى محاكاة الواقع بغرض استخلاص المبادىء الأساسية التى تحكم الحياة الانسانية من وجهة نظر معينة تتبنى فلسفة معينة بكل دلالاتها الميتافيزيقية والاجتماعية والسياسية · وكانت هذه المبادىء فى مجال الميلودراما تتلخص فى انتصار الخير بمفهوم ساذج على الشر بمفهوم أكثر سذاجة ، وفى تأكيد استمرار وصلاحية النظام السائد رغم ما قد يشوبه من هنات أو ما قد يعترض طريقه من عقبات ، وكثيرا ما كانت الميلودراما تستخدم فكرة « الندم » لتعقد مصالحة اجتماعية أخلاقية بين جميع أطراف الصراع فى النهاية فتجعل « الشرير » يندم على أفعاله ليعود الى أحضان النظام الاجتماعى · ورغم أن عددا من المسرحيات تأثرت بفكرة البطل الثائر الخارج عن القانون والتى توجد فى القصص الشعبى ــ كقصة « روبين هود » مثلا ــ التى روج لها (فريد ريش شيلر) فى مسرحية **قاطع الطريق** (١٧٨١) والتى أحدثت دويا كبيرا ، والكاتب الألمانى الآخر (أوجست فريد ريش فرديناند فون كوتسبيو) فى عدد من المسرحيات أشهرها **أسبانى فى بيرو** (١٧٩٦) التى ترجمها وأعدها الكاتب المسرحى (شريدان) وعرضت على مسارح انجلترا بنجاح ساحق تحت عنوان **(بيزارو)** ــ أقول رغم معالجة الميلودراما كثيرا لفكرة البطل الخارج على القانون الا أن القارىء لهذه المسرحيات يجد أن هذا البطل لا يمثل فى حقيقة الأمر خروجا على القانون بل تأكيدا وتدعيما له · اذ أنه عادة ما يخرج على القانون نتيجة فساد فى تطبيقه على أيدى بعض الفئات المنحرفة ــ كأن يحرم أخ أخاه من الميراث مثلا ، أو يغالى حاكم فى فرض الضرائب · والبطل

حين يخرج عن دائرة المجتمع (من المدينة الى الغابة) لا يعادى النظام السائد نفسه ، بل الأفراد الذين يسيئون تطبيقه أو الدخلاء عليه • فروبين هود مثلا ، كما تصوره الميلودراما ، لا يعادى النظام الملكى نفسه بل فردا بعينه يسىء الى النظام ، هو حاكم (نوتينجهام) ، وما يريده (روبين هود) ليس الغاء النظام بل تصحيحه باستبدال هذا الحاكم بآخر دون مساس بالنظرية السياسية • كذلك يجعل (شيلر) قاطع الطريق فى مسرحيته من طائفة النبلاء ، ويجعله يحتفظ بسلوك وقيم النبلاء حتى وهو خارج المجتمع ، بل ويجعله يحتفظ أيضا بتميزه الطبقى فى مجتمع اللصوص • وهكذا نجد فى هذه المسرحيات أن « الخارج على القانون » الحقيقى ليس هو البطل الذى يحتفظ بروح القانون الحقيقية حتى وهو خارج الدائرة الاجتماعية ، بل الشخص أو الشخصيات التى تسىء الى القانون خفيـة من داخل الدائرة الاجتمـاعية وتكسر قواعده الثابتة لمصلحتها الشخصية• لذلك كثيرا ماتعج هذه الميلودرامات بشخصيات نمطية مثل الملك الطيب الذى لا يدرى ما يدور حوله ، والأخ أو الوزير الشرير الذى يريد أن يسلب الملك سلطته الشرعية ، والأميرة الجميلة التى تقع فى غرام البطل النبيل المظلوم الذى يهجر المدينة الى الغابة تحت وطأة الظلم • وعادة ما تنتهى هذه الميلودرامات بعودة كل شىء الى أصله ، وباجتثاث العناصر المعادية للنظام الشرعى السائد ، وبتأكيد قوة وشرعية النظام المطلقة •

ورغم الاختلافات الشديدة بين المسرح كما ينظر له أرسطو وبين الميلودراما التى نجدها فى القرن التاسع عشر ، الا أن كلا منهما يعتمد على فكرة أن هناك نظاما له صفة الشرعية المطلقة ومن يخرج عليه فلابد وأن يضار • كذلك فكل منهما يهدف الى امتصاص الطاقة الشعورية لدى المتفرج أو التنفيس عنها تنفيسا مشروعا يتفق والنظام السائد •

لقـد ترجمت الميلودراما فكرة أرسـطو عن التطهير التراجيدى الى طوفان من الدموع الرخيصة التى أغرقت مسارح أوروبا فى القرن التاسع عشر بحيث ضـمنت استقرار الأوضـاع القائمة • وأفرزت الميلودراما بدورها ــ كرد فعـل طبيعى ــ فنون الفرجـة والاثارة والهزليات التافهة كوسيلة أخرى مشروعة لتغييب الوعى(١٢) • أى أن الميلودراما (وتابعتها الهزلية) قد بلورت نقطة الضعف الأساسية فى النظرة الأرسطية وهى فصل المسرح عن حركة المجتمع والواقع الفعلى للانسان ، وربطه ببعد غيبى أو اطار نمطى ثابت •

النظرية الأرسطية والتيار الرمزى :

ويتجلى التشابه بين النظرية الأرسطية والنظرية الرومانسية فى طبيعة الدراما ووظيفتها فى المدرسة الرمزية التى تولدت بصورة طبيعية منطقية من التيار الرومانسى ونزعته الهروبية • لقد نشأت المدرسة الرمزية هى أيضـا فى ظـل الفلسفة المثالية الألمـانية التى تحمل فى طياتها الرؤية الأفلاطونية فى الوجود ـ فهى تتفق مع أفلاطون فى افتراض أن العالم المحسوس ما هو الا انعكاس لعالم مثالى فوق الطبيعة المرئية ، وتختلف معه فقط فى جعلها الخيال الفردى الملكة الأساسية للوصول الى هـذا العالم بينما اختار أفلاطون ملكة العقل والتفكير التجريدى (١٣) • ورغم أن المسرح الرمزى فى أنقى صوره ـ كما نجده عند (ميترلنك) مثلا ـ يبدو فى ظاهره مختلفا عن المسرح الكلاسيكى الا انه فى نهاية الأمر يجعل وظيفة الدراما هى نفس الوظيفة التى حددتها النظرية الأرسطية ـ وهى استخلاص المطلق الثابت من النسبى والمتغير ، واقناع المتفرج بشرعية النتيجة بوسائل قد تختلف عن وسائل المسرح الأرسطى ـ اذ تعتمد على الايحاء الشعرى والموسيقى بدلا من المحاكاة الواقعية ـ ولكنها تؤدى نفس الوظيفة فى النهاية وهى تثبيت منظور ميتافيزيقى معين ، فردى أو جماعى، واقناع المتفرج بأن تأمله لهذا البعد الغيبى المطلق أجدى من تفاعله مع الواقع التاريخى المتغير •

وحتى يمكننا أن نوضـح الفرق بين النظـرية الفلسفية قبل القرن العشرين وبعده فى علاقتها بالنظرية الفنية يجدر بنا أن نجمل فى تبسيط شديد ـ قد يكون مخلا بعض الشىء ولكنه ضرورى ـ ما سبق قوله •

سيطرة فكرة المطلق على الفلسفة حتى القرن العشرين :

من العرض السابق يتضح لنا أن النظريات الفلسفية حتى منتصف القرن التاسـع عشر انقسمت الى ثلاثة تيـارات أساسية : تيـار مثالى تجريدى ، وتيار مادى تجريبى ، وتيار يحاول التوفيق بينهما • وكانت الأسئلة التى شغلت هذه التيارات على اختلافها ـ وهى أسئلة لها دلالاتها الحيوية فى أى نظرية للفن ـ هى :

١ ـ هل الحقيقة تسبق التجربة ؟ أم وليدتها ؟ ـ أى ـ هل المعرفة تسبق التجربة وتشكلها ؟ أم أن المعرفة حصيلة التجربة ؟

٢ ـ وبالتالى ، هل الحقيقة مطلقة ثابتة ؟ أم نسبية متغيرة ؟

٣ ـ أين تكمن الحقيقة ؟ فى التجربة ؟ أم خارجها ؟ أم داخل التجربة وخارجها فى وقت واحد ؟

٤ ـ هل المعنى يتشكل من خلال التجربة ؟ أم أن التجربة كما نعيها معرفيا تتشكل فى ضوء معنى وهدف مسبق ؟ وهل هناك اذن معانى مطلقة ؟

واتجه الماديون التجريبيون الى تأكيد أهمية التجربة فى صياغة المعانى والمعرفة بينما اتجه المثاليون والتجريديون العقلانيون الى تأكيد أهمية المطلق خارج متغيرات التجربة وبعيدا عن قصور الحواس الانسانية. وحاول الآخذون بناصية التيارين أن يجدوا حلا وسطا ففصلوا بين المعرفة بحقائق عالم الوجود المادى التى أخضعوها للملاحظة والتجربة ، والمعرفة بالمبادىء الأخلاقية والحقائق الروحية التى أخضعوها للعقل المجرد أو الحدس . ولكن حتى الفلاسفة الذين آمنوا بأن التجربة تسبق المعرفة احتفظوا فى مجال الدين والأخلاق ببعد مطلق . فرغم تأكيد (جون لوك) مثلا فى القرن السابع عشر فى انجلترا بأن المعرفة الحقيقية هى حصيلة التجربة ، الا انه ترك مساحة غامضة فى نظريته تسمح بوجود حقائق مطلقة مسبقة ـ أى تسبق وجود التجربة وليست حصيلتها . ولعل هذا الموقف الفلسفى يتجلى بصورة أوضح فى فلسفة كانط فى القرن الثامن عشر التى حاولت التوفيق بين الفلسفات المادية التجريبية والفلسفات المثالية العقلانية . لقد تولد من الفصل التام بين المادة والفكر فى فلسفة (ديكارت) تياران متطرفان هما المثالية والمادية ـ وكانا رد فعل لهذه الفلسفة . فرفض المثاليون التقسيم وقالوا بأن كل مادة هى فى أساسها تجربة روحية أو عقلية ـ أى أن المادة لا توجد منفصلة عن الادراك العقلى للمادة . ويتجلى هذا الموقف المتطرف بوضوح فى فلسفة فيشته . وحاول الماديون من ناحية أخرى ارجاع كل مدركات الروح والفعل الى المادة فى نهاية الأمر . ومن هذا التيار نبعت المدرسة السلوكية فى علم النفس التى تحيل المعرفة الى وظائف الجسم وعاداته العضوية .

ورغم انتقاد (كانط) للتنظير الميتافيزيقى الذى يضع افتراضا أساسيا ، ثم يسعى الى اثباته منطقيا متجاهلا واقع التجربة الانسانية ، الا أن (كانط) نفسه كان يعتقد فى وجود مدركات مسبقة ـ أى تسبق التجربة الانسانية . لقد ارتكزت فلسفة (كانط) على الافتراض بأن بداية المعرفة هى التجربة . ولكنه أكد فى نفس الوقت بأن كل المعرفة لا تنشأ عن التجربة . فهناك مفاهيم مسبقة يولد بها الانسان ، وكذلك حقائق ثابتة مسبقة . ورغم أن كانط فسر المفاهيم التى تسبق التجربة بأنها انعكاس لنشاط العقل فى فهم التجربة ، ولم يحلها الى وجود علوى فوق التجربة ـ أى أرجع هذه الأفكار الى العقل ـ الا أن هذه الأفكار أو المفاهيم كانت تمثل فى فلسفته المطلق الثابت فى التجربة الانسانية .

ومن الواضح فى كتابات (كانط) الأخيرة ـ خاصة فى كتابه **المبادىء الأساسية فى النظرة الميتافيزيقية الى الأخلاق** ـ أنه كان يحيل المبادىء الأخلاقية المتعارف عليها ، والمشاعر الانسانية ، والضمير ، الى منطقة فوق التجربة ، تسبقها ، وتتحكم فيها ـ وهكذا استثنى (كانط) ـ مثل معظم الفلاسفة التجريبيين ـ أخلاقيات السلوك البشرى ومبادىء العقيدة الدينية من حقل المعرفة والتجربة · وخلاصة القول أن الفلسفة حتى منتصف القرن التاسع عشر لم تتمكن رغم التيارات التجريبية فى أن تتخلى تماما عن فكرة القانون المطلق الثابت ، أو الحقيقة المطلقة الثابتة ، سواء وضعتها داخل التجربة الانسانية بحيث تتخللها وتكشف عنها أو خارجها فى عالم ما قبل التجربة وما فوق الحواس · وبالتالى ، فقد ظلت مهمة الفلسفة الأساسية حتى منتصف القرن التاسع عشر ـ أى حتى ظهور (نيتشه) و (كارل ماركس) ثم فلاسفة التحليل اللغوى والوضعية المنطقية من بعدهم فى القرن العشرين ـ هى محاولة افتراض أو استنباط مطلق ثابت سواء من خلال التجربة الانسانية أو خارجها واثبات هذا عن طريق المنطق أو المنهج التجريبى ·

واذا كانت الفلسفة قبل البدايات التمهيدية للقرن العشرين فى منتصف القرن التاسع عشر تمثل فى مجموعها ـ المثالى التجريدى منها والتجريبى المادى ـ محاولة للتنظير والتقنين المطلق بعيدا عن متغيرات ونسبية « الآن وهنا » ـ أى بعيدا عن الواقع الانسانى المتغير ، اما عن طريق توجيه بصرها الى ما فوق الطبيعة الى عوالم الروح والعقل المجرد ، كما فعل المثاليون ، أو عن طريق فصل عالم التجربة والفعل الانسانى عن عالم الروحيات والأخلاقيات ، مفترضة لهذا العالم المعنوى قوانين أزلية خارج نطاق التجربة الانسانية ولا تتأثر بها ، كما فعل معظم التجريبيين والتجريبيون المثاليون ـ اذا كان هذا حال الفلسفة قبل بدايات القرن العشرين ، فان معظم التيارات الفلسفية فى القرن العشرين حاولت فى مجموعها التركيز بشدة على « الآن وهنا » ـ أى على الانسان فى نشاطاته المتعددة ، وتفاعلاته مع واقعه التاريخى المتغير ومع اكتشافات العلم ، واتخذت من هذا نقطة البدء والانطلاق · وفى كتابه **النظرية الأدبية** يلخص (تيرى ايجلتون) الفرضية التى حكمت الفلسفة الغربية حتى العصر الحديث فيقول : « التزمت الفلسفة الغربية منذ نشأتها بالاعتقاد فى وجود المطلق ، وأطلقت عليه أسماء عديدة منها « الكلمة » أو « الجوهر » أو « الحقيقة » أو عرفته « كحضور معنوى » · وجعلت الفلسفة من فكرة المطلق القاعدة الأساسية لكل الفكر واللغة والتجربة الانسانية · وظلت الفلسفة تتحرق شوقا الى اكتشاف العلامة العلوية التى ستحدد معنى كل العلامات ـ أى الرمز الذى سيشرح كل الرموز ، وعن المعنى المؤكد الذى

سيعطي كل العلامات دلالاتها ومعانيها الصحيحة · وفسر كل هذا المطلق على هواه ، واختلفت أسماؤه من زمن الى زمن ، فأسماه البعض « الله » والبعض الآخر « الفكرة » أو « روح العالم » ، أو « المادة » · وحيث ان فكرة المطلق كما طرحها الفلاسفة ، ومهما اختلفت أسماؤها ، كانت تطرح باعتبارها الأساس الذى يبنى عليه البشر الفكر واللغة ، كان من الضرورى أن يضع الفلاسفة هذا المطلق نفسه خارج نطاق الفكر واللغة حيث انه لا يمكن أن يصبح جزءا من البناء اللغوى ويخضع لقوانينه . حيث ان البناء اللغوى نفسه يعتمد على المطلق فى اكتساب دلالاته · لقد قالت الفلسفة ان المطلق يسبق اللغة التى تعبر عنه ويمكن خارج حدودها · وحاولت أن تثبت المطلق معنى وليس لفظا · وقالت أنه معنى يختلف عن كل المعانى التى تفرزها اللغة من العلاقات اللغوية · فالمطلق معنى المعانى، وأساس واطار التفكير الانسانى – أى العلامة التى تدور فى فلكها كل العلامات والمعانى » (١٤) ·

٢

الفلسفة فى القرن العشرين :

ان الاختلاف الحقيقى بين فلسفة القرن العشرين وما قبلها فى الغرب يتمثل فى التخلى عن فكرة القانون المطلق الثابت أو الحقيقة المطلقة وفى اقتراب الفلسفة من وضعية العلوم ــ وبالتالى فى التخلى عن تأمل الأبعاد الميتافيزيقية أو القوانين الثابتة فى التجربة الانسانية ، والتركيز على فحص الانسان فى طريقة تفكيره ، ونشاطه اللغوى ، ووضعه التاريخى والاجتماعى والاقتصادى « والوجودى » وذلك من خلال منظور النسبية الذى أتى به اينشتاين والذى صبغ فلسفات القرن العشرين وأحل فكرة النسبية مكان فكرة المطلق . واذا حاولنا تلخيص تأثير النظرية النسبية على فلسفات وفكر القرن العشرين يمكننا القول بأن عاملى الزمان والمكان اللذين كانا دائما حجرى الأساس الثابتين فى الفكر الانسانى لم يعودا وفق النظرية النسبية يمثلان مسرحا ثابتا متجانسا تدور عليه دراما الطبيعة المتغيرة بحيث يراها البشر من منظور ثابت ــ مهما اختلفوا حول طبيعة هذا المنظور أو الرؤية التى تنجم عنه ــ بل أصبحا جزءا لا يتجزأ من العملية الديناميكية التى هى الكون نفسه والذى يفترض بحكم تكوينه استحالة ثبات المنظور .

لقــد فصلت فلسفات القــرن العشرين الميتافيزيقيا ــ أى التنظير للوجود بأجمعه عن طريق اكتشاف المبادىء الثابتة التى تحكمه ــ باعتبارها حجر الأساس فى الفلسفة التقليــدية ، عن فروع المنطق ، والأخلاق ، والجمــاليات التى كانت دائمــا تابعــة للنظرية الميتافيزيقيــة ومعتمدة عليها . وأخضعت فلسفات القرن العشرين هذه الفروع لدراسة تحليلية

نقدية موضوعية فى علاقتها باللغة وقوانينها وتراكيبها ـ باعتبارها أداة للفكر ومفرزة أيضـــا له ، وباعتبارها نشــاطا انسانيا يرتبط بظروف تاريخية وبيئيـــة متغيرة · كذلك ربطت فلسفات القــرن العشرين المنطق واللغة والأخلاق والجماليات بالواقع الاجتماعى التاريخى المتغير للتجربة الانســانية وحاولت أن تصبغ على منــاهج دراستها لهذه الفروع صبغة العلمية ·

ومن منطلق رفض البحث عن المطلق ، أو بناء نظرية ميتافيزيقية باعتبارها هدف النشاط الفلسفى الأول ، نشأت فى القرن العشرين عدة تيارات فلسفية · ورغم تنوع هذه التيارات ، الا أنها ، فى نهاية الأمر ، تنقسم الى تيارين أساسيين سنوجزهما فيما يلى :

١ ـ **اما التيار الأول فهو يشمل الفلسفات التى تبحث فى الفعل الانسانى** ، ويمثله فلاسفة مثل (نيتشه) ، و (سارتر) والوجوديين ، ويمثله أيضا (كارل ماركس) والفلاسفة البرجماتيون من أمثال (وليام جيمس) ، و (برجسون) و (جون ديوى) **وأيضا يمثله أتباع المدرسة** السلوكية ·

ويشترك هؤلاء فى معظمهم فى ظاهرة أساسية وهى رفض فكرة أن هناك حقيقة مطلقة ، أو قيما مسبقة تملى الفعل وتعطيه معناه وقيمته ، بل يؤكدون أن الفعل يفرز القيم ، وترتبط قيمته ومعنــاه بنتائجه · ويصف (برتراند راسل) بعض هذه التيارات الفلسفية الحديثة التى تركز على الانسان فى أفعاله ، خاصة التيارات التى يمثلها (برجسون) و « البرجماتيون » ، بأنها فلسفات عملية ـ بمعنى أنها تتعامل مع واقع الانسان العادى لا مع عالم ما فوق الطبيعة أو عالم الغيبيات · ويضيف قائلا : « اننا نلمح فى ظهور هــذا النــوع من الفلسفة ـ كمــا أدرك (برجسون) ـ ثورة الانســان المعــاصر الذى يؤمن بالفعل على سلطة وسيطرة الفلسفة اليونانية وخاصة فلسفة أفلاطون » (١٥) وكذلك علق الفيلسوف (سانتايانا) على فيلسوف هام آخر من فلاسفة القرن العشرين هو (جون ديوى) قائلا : « هناك اتجاه عام فى فلسفة (ديوى) بل فى دراسة العلوم وعلم الأخلاق عامة ، فى الوقت الحالى ، الى اعتبار الفرد مجموعة من الوظائف الاجتماعية · ويصحب هذا ميل الى النظر الى كل ما هو ملموس وفعلى باعتباره نسبيا وعابرا » (١٦) · ويربط (راسل) بين هذا الاتجاه فى فلسفة (ديوى) الى التركيز الشديد على الانسان فى تفاعلاته الاجتماعية فى اطار واقع تاريخى متغير ، وبين التغيير الشامل الذى حدث فى مجال الفلسفة نتيجة لرفض فكرة المطلق أو الحقيقة المطلقة فيقول :

« اعتاد معظم الفلاسفة المحترفين على اعتبار الحقيقة ثابتة ونهائية ، كاملة وخالدة · وفى سياق الدين كانت تعرف بأنها أفكار الله ، أو الأفكار التى نشترك فيها مع الله باعتبارنا كائنات عاقلة · وكان جدول الضرب هو النموذج الأمثل لهذه الحقيقة لأنه دقيق ومؤكد ولا يخضع لأى عوامل زمنية · ومنذ (فيثاغورس) ، أو على وجه أصح ، منذ أفلاطون ، ارتبطت الرياضيات باللاهوت وأثرت تأثيرا عميقا فى نظرية المعرفة لدى معظم الفلاسفة المحترفين · أما (ديوى) فهو ··· ينظر الى الفكر باعتباره عملية زمنيـــة متطورة · ورغم أن الفلسفة التقليـــدية قد تسمح بفكرة ازدياد حصيلة المعرفة الانسانية مع مرور الزمن ، الا أنها ترى أن أى جزء من المعرفة نصل اليه له صفة الثبـــات والنهائية ، وغير قابل للمراجعة أو التصحيح أو التغيير · لقد اختلف (هيجل) مع هذه النظرة ، واعتبر المعرفة الانسانية كلا عضويا مترابطا ينمو تدريجيا فى جميع أجزائه ، ولا يصـــل أى جزء فيه الى الكمال حتى يكتمل الكل العضـــوى · ولكن فلسفة (هيجل) ــ التى تأثر بهـــا (ديوى) فى شبابه ــ تحتفظ من الفلسفة التقليدية ، رغم ذلك ، بفكرة المطلق وفكرة الوجود الخالد الذى تعتبره أكثر حقيقة من الوجود داخل اطار الزمن · ان مثل هذه الأفكار لا مكان لها فى فلسفة (ديوى) التى تنظر الى الحقيقة جمعاء باعتبارها عملية زمنية متطورة · ولكن التطور لا يؤدى ــ كما يؤدى التطور فى فلسفة (هيجل) ــ الى تكشف فكرة خالدة ومطلقة » (١٧) ·

وانتقلت النسبية من مجال وصف الحقيقة فى الفلسفة الحديثة الى مجال وصف القيم الأخـــلاقية ، التى أصبحت بدورها ترتبط بالنشـــاط الانسان الارادى · وأصبح مفهوم حقيقة أى فكرة يتحدد فى ضوء نتائج الفكرة على حياة الانسان · فعن فلسفة (وليام جيمس) يقول (راسل) : « يقول لنا (جيمس) ان الأفكار تكتسب صفة الحقيقة اذا ساعدتنا على الدخول فى علاقات مرضية مع مناطق أخرى فى تجاربنا : فالفكرة تظل صادقة طالما ظل تصديقها مفيدا لنا ، ان الحقيقة لا تنفصل عما فيه خير الانسان · وليست هناك أفكار صادقة فى ذاتها ، بل الأحداث تصنع حقيقة الأفكار » (١٨) · ان « برجماتية » (جيمس) تقول بأن معـــانى الأشياء تتحدد من خلال التفكير فى نتائج الفعل الانسانى الذى يقع عليها أى أن معنى « الصخرة » ــ مثلا ــ يرتبط فى الذهن بنتائج استخدام الصخرة ، ولا يرتبط بالصخرة فى حد ذاتها · أى أن التجربة الانسانية فى فلسفة (جيمس) قد أصبحت هى الأساس الوحيد فى تحديد معانى معطيات هذه التجربة بدلا من النظرية الميتافيزيقية · وحدد (جيمس) الأشياء الحقيقية بأنها الأشياء التى تقاوم فعل الانسان ·

ورغم اختلاف (سارتر) والوجوديين من أتباعه عن (وليام جيمس) في نواح كثيرة ، الا أن فكرة ربط القيمـة ومفهـوم الحقيقة بالنشاط الانسانى تمثل الفرضية الأساسية في فلسفته الأخلاقية ، مثله في ذلك مثل (جيمس) ومعظم فلاسفة القـرن العشرين · ففي مقالته الشهيرة « الوجودية فلسفة انسانية » يؤكد (سارتر) أن الانسان يصنع وجوده ، وبالتالى فهو يصنع قيمه عن طريق أفعاله · ويرفض (سارتر) تماما فكرة وجود « قيم تسبق الوجود » الذى يتحقق فقط عن طريق الفعل (١٩) ·

ورغم أن الوجودية تجعل من الفرد صانعا للوجود والقيم بينما تركز فلسفة (ماركس) على فكرة الجماعة باعتبارها صانعة التاريخ والفكر الحقيقى ، الا أن الفلسفتين تشتركان في أرضية واحدة مع معظم تيارات القرن العشرين الفلسفية من حيث رفض النظرة الميتافيزيقية ، والتركيز على الفعل الانسانى في علاقته بالمحيط المادى والتاريخى باعتباره منطلق أى بحث فلسفى مجد ·

وقد بلور (ماركس) هذه الثورة في علم الفلسفة حين قال قولته الشهيرة : « انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم ، وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة · ولكن القضـية الحقيقية ليست تفسـير العالم ، بل تغييره » · لقد حمل (ماركس) التيار الفلسفى الذى ينطلق بداية من فعل الانسان الارادى الى ذروته ، وتحولت الفلسفة على أيدى أتباعه من نشاط فكرى يتأمل الفعل الانسانى الى برنامج عمل ثورى · لقد كانت فلسفة (ماركس) فلسفة فعل تهدف الى تغيير العالم وتغيير وعى الانسان به · ورأى (ماركس) المعرفة كحركة ديناميكية : فكل معرفة تحوى انتقادا لأنماط المعـرفة السابقة · لقـد تأثر (ماركس) (بهيجـل) و (فيشته) و (كانط) ، ولكنه لم يكن مثاليا أو تجريبيا ، فبدلا من أن يحاول وضع تفسيرات تجريدية لمعنى الانسان والمعرفة والوجود والطبيعة والمادة ـ كما حاول الفلاسفة من قبل ، حاول أن يفحص كل هذه القضايا في علاقتها المتغيرة بالواقع الاقتصادى والسياسى والتاريخى ـ أى بالواقع الفعلى للانسـان · وكانت نقطة البدء في تفسيره لتاريخ الانسانية هى الانسان الحى في حاجاته الضرورية ، واعتقد مع الوجوديين بأن الانسان نتاج الطبيعة ، ولكنه لا يحقق انسانيته الكاملة الا في صراعه مع الطبيعة · كذلك يشترك (ماركس) مع الوجوديين في الاعتقاد بأن الفكر الانسانى والقيم الانسانية هى حصيلة النشاط الانسانى ·

لقد رفض كل من (ماركس) و (انجلز) القيم المطلقة ، واعترفا فقط بالقيم النسبية التى تخضع للأحوال والمتغيرات التاريخية · وبسبب اشتراك الماركسية والوجودية في كثير من افتراضاتهما الأساسية اختلطت

الماركسية حديثا فى الغرب بوجودية (نيتشه) ، و (كيركجارد) ، (وأيضا بأفكار فرويد) ، واتخذت طابع الثورة الوجودية على المجتمع الذى حلت فيه التكنولوجيا محل القدر الاغريقى القديم ٠

٢ ـ أما التيار الثـانى فى فلسفة القرن العشرين ، والذى ينتظم عـددا كبيرا من الفلاسفة ، فهـو يركز على القول ، أى يبحث فى الفكر الانسانى والمعانى والمفاهيم التى يتداولها البشر من خـلال تحليل اللغة والمنطق ٠ فهو ينظر الى جميع الأفكار والحقائق باعتبارها أولا وأخـيرا صياغات لغوية ومنطقية ٠ ويمثل هذا التيار (راسل) ، و (مور) ، و (فتجنشتاين) ، و (اير) ، و (جلبرت رايل) ومدرسة الوضعية المنطقية وغيرهم ٠

لقد اتجه الفلاسفة المحدثون فى أمريكا وبريطانيا الى استبدال التنظير الفلسفى ـ أى ايجاد نظرية ميتافيزيقية ـ بالتحليل اللغوى والمنطقى ، واعترض هؤلاء على اهتمـام الميتافيزيقيين باستخدام التفكير النظـرى أو الملاحظة وتحليل التجربة فى طرح فروض لتفسير العالم دون أن يكون هناك امكانية لتحقيق مثل هذه الفروض تحقيقا علميا ٠ لقد وجد هؤلاء أن الفلسفة التى تعتمد على هذا النوع من التنظير جهد لا طائل من ورائه ، بل ويستحيل التحقيق ، ووجدوا أن الفيلسوف يجب أن يقصر نشاطه على التحليل المنطقى واللغوى للمفاهيم التى حكمت الفكر الانسانى على طول العصور (٢٠) ٠

والى جانب هذا التيار الانجليزى الأمريكى ، نشأت فى فيينا مدرسة الوضعية المنطقيـة متـأثرة بالآراء التى نادى بها الفيلسـوف الفرنسى (أوجست كونت) فى القرن التاسع عشر ٠ وكانت هذه المدرسة رد فعـل للاغراق الفلسفى فى العـالم الناطق بالألمانية بعد الحرب العالمية الأولى ٠ وكان هدفها دحض فائدة التنظير الميتافيزيقى فى الفلسفة ٠ كان (أوجست كونت) قد قال بأن التفكير الميتافيزيقى يمثل مرحلة ضرورية فى انتقال الفكر الانسانى من مراحله البدائية الى مرحلة العلم الحديث ، واعتبر الوضعيون المنطقيون أنفسهم دعاة العلم ٠

وقسم الوضعيون الجملة اللغوية الى نوعين :

نوع يثبت صدقه أو زيفه عن طريق التحليل ـ كما يحدث فى علوم المنطق والرياضيات ، ونوع يتحدد معناه فى علاقته بعالم الحقائق المادية ـ مثل كل المقولات التى تتعلق بعلوم الفيزياء والتاريخ والاجتماع ٠

وفى انجلترا قال (أ ٠ ج ٠ أير) ـ وهو من أتباع دائرة فيننا ـ أن المعنى لا يتحقق لأى جملة الا اذا أثبتت الملاحظة العلمية صدقها ٠ واذن ،

فالنظريات الميتافيزيقية تفتقر الى المعنى لأنها لا يمكن اخضاعها للملاحظة العلمية . وفى مرحلة متأخرة قال أتباع الوضعية المنطقية بأن النظريات الميتافيزيقية تمثل دوائر لغوية منغلقة على نفسها ، لا تحمل أى علاقة أو دلالة لأى شيء خارجها ــ أى أنها نشاط لغوى أساسا ، لا طائل حقيقى من ورائه ، والغرض منه هو التسلية وليس التعليم .

وطور (فتجنشتاين) هذه النظرة حين اعتمد فى فلسفته على تحليل اللغة الحية المتداولة . وقال بأن الكلمات والجمل تكتسب معناها لا من ارتباطها بمدلولات ثابتة فى عالم خارجى ، وانما من استخدامها فى سياق لغوى معين ــ أى أن السياق اللغوى يحدد المعنى ، وبالتالى ، فالمعنى يتغير وفق السياق دون ارتباط بمدلول خارجى . وهكذا أصبحت الحقيقة دائما متغيرة ــ فهى الكلمة فى سياقاتها المختلفة اللانهائية .

٣

النظرية الأدبية فى القرن العشرين :

وحيث أن علم الجماليات ارتبط دائمـا بالفلسفة ، فان التنظـير للأدب والفن فى القرن العشرين يعكس بوضوح هذين التيارين الفلسفيين اللذين تحدثنا عنهما • فالمتأمل للنظريات الأدبية النقدية المختلفة منذ (أرسـطو) وحتى القرن العشرين يجـد أنها كانت دائما تتأرجح بين الكلاسيكية ـ أى النظرة المحافظة للأدب باعتباره محاكاة موضوعية (أى لا تتدخل فيهما شخصية الكاتب أو آراؤه) للواقع (وفق تفسير معين لهذا الواقع يمثـل الرؤية الشرعيـة للواقع التى تفرضها الأيديولوجيـة السائدة) ووفق قواعد أدبية متوارثة (تتفق والأيديولوجية السائدة وتخدم رؤيتها للعالم) ، وبين الرومانسية ـ أى النظرة الثورية الى الأدب باعتباره نشاطا فرديا روحيـا خلاقا يقوم به الشاعر الفرد ويلتزم فيه بالقوانين التى تفرضها عليه رؤيته الشعرية الخاصة •

ورغم اختلاف المذهبين ، حيث ان أحدهما موضوعى ، اجتمـاعى ، محافظ ، والآخر فردى ثورى ، الا أن كلا من التيارين كانا ـ كما ذكرنا آنفا ـ يؤكدان على انفصال الرؤية الشعرية عن العالم المتغير • كذلك يفترض كل من التيارين أن العمل الأدبى هو فى الأساس وسيط وموصل لمعنى ثابت ، مطلق ، خارجه • فاذا كان الكلاسيكيون يرون فيه محاكاة للطبيعة (وفق رؤيتهم) بغرض تأكيد عناصرها الثابتة وقوانينها الأخلاقية الراسخة ، واذا كان الرومانسيون يرون فيه وسيلة لاستنباط وتوصيل رؤية الشاعر الخاصة فى طبيعة الحقيقة المطلقة ، الخالدة ـ أى وسيلة

لاستنباط وتوصيل رؤية روحية متفردة فى طبيعة المطلق ـ فالافتراض الأساسى عند كليهما هو أن معنى العمل الأدبى يوجد قبل عملية الخلق ، خارجه ، سواء فى القوانين العالمية الراسخة فى الطبيعة لدى الكلاسيكيين، أو فى بطن الشاعر الرومانسى · أى أن عملية الخلق الفنى كانت لدى الرومانسيين والكلاسيكيين مسألة استنباط وصياغة فعالة لحقيقة لها صفة المطلق الثابت خارج العمل الفنى ـ ومتغيرات التاريخ أيضا ·

ولكن مع القرن العشرين نجد ثمة تغييرا جذريا فى هذه النظرة الى العمل الفنى · فلم يعد العمل الفنى انعكاسا سلبيا لشىء ايجابى خارجه ، بل أصبح اما عالما ايجابيا قائما بذاته يفرز قوانينه ، ومعناه ، وقيمته ، فى انفصال عن الفرد والمجتمع ، واما فعلا انسانيا ، ايجابيا ، لا يتحقق معناه وقيمته الا فى نتائجه على الانسان والمجتمع ـ **أى أن اتجاه الفلسفة الى التحليل المنطقى وتحليل اللغة ، واكبه اتجاه فى النظرية الأدبية الى علم اللغويات بفروعه المختلفة ، بينما صاحب الاتجاه الفلسفى الذى يؤكد الفعل الانسانى فى علاقته بالتاريخ (فى ضوء نسبية التقييم) اتجاه فى النظرية الأدبية الى اعتبار العمل الأدبى نشاطا انسانيا يعكس ويؤثر فى المجتمع ، ويتحدد توصيفه كادب ، ومعناه ، فى علاقته بالمجتمع فى أبنيته المختلفة وأيديولوجياته المتصارعة** · واذا حاولنا التوضيح مع التبسيط الشـديد المختصر ، يمكننا أن نرصد الاتجـاهات التالية فى النظرة الى الأدب :

١ ـ **مدرسة النقد الحديث (الموضوعى)** ازدهرت هذه المدرسة أساسا فى أمـريكا وانجلترا · وربما كان أشـهر روادها الذين يعرفهم القارىء العربى هم : (ت · س · اليوت) ، و (كلينث بروكس) ، و (جون كرورانسوم) · والسمة الأساسية التى تميز هذه المدرسة هى محاولة الاستعاضة عن غياب المطلق والثابت فى الطبيعة البشرية ـ هذا الغياب الذى كشفته الفلسفة الحديثة ـ بجعل العمل الفنى نفسه مطلقا ثابتا له قوانينه الخاصة وقيمته الباقية · لقد صورت هذه المدرسة (من خلال كتابات (اليوت) النظرية والتطبيقية ، خاصة فى كتابه **الغـابة المقدسة** ، ومن خلال تطبيقات (كلينث بروكس) فى كتابيه الشهيرين **الآنية المحكمة الصنع ، وكيف نفهم الشعر**) العمل الفنى على أنه عالم عضوى مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعورية ، يفرز للقارىء تجربة فنية لها معناها الموضوعى وقيمتها الجمالية الخالدة ، فى انفصال كامل من متغيرات الحياة الانسانية ونسبيتها · وكما يقول (تيرى ايجلتون) : « لقد كان النقد الحديث بمثابة أيديولوجية صنعها مجموعة من المثقفين الذين فقدوا جذورهم فى ثقافة مجتمعهم ، وكان وسيلة دفاع

عن النفس · لقد أعاد دعاة النقد الحديث اختراع القيمة المطلقة الغائبة من واقعهم وأسكنوها الأدب ، وأصبح الشعر لديهم يقوم مقام الدين ، أى أصبح مرفأ يهرعون اليه هربا من الاحساس بالاغتـراب الذى نتج عن المجتمع الرأسمالى الصناعى · وأصبحت القصيدة عندهم تتعذر على البحث العقلانى مثل الخالق نفسه ، ونظروا اليها باعتبارها شيئا منغلقا على نفسه ، يتعذر على أى شىء خارجها أن يلمسها أو يؤثر فى كيانها المستقل المتفرد · ولذلك فالقصيدة لا يمكن التعبير عنها الا بلغتها هى ، وكل جزء فيها يرتبط بالآخر فى وحدة عضوية مركبة ، وأى محاولة لانتهاك هذه الوحدة تمثل ذنبا لا يمكن اغتفاره » (٢١) ·

لقد فصل النقد الحديث العمل الفنى تماما عن القارىء ، والعالم ، والفنان ، وجعل منه مطلقا شبه دينى · ولا يمكن للقارىء هنا الا أن يلمح فى هذه المدرسة امتدادا وتحقيقا لاعتقاد الناقد والشاعر الانجليزى (ماثيو أرنولد) فى القـرن التاسع عشر ـ الذى عبر عنه فى مقالته الشهيرة **الثقافة والفوضى** ـ بأن الفن والأدب يجب أن يحلا محل العقيدة الدينية التى اهتزت اهتزازا كبيرا بسبب الاكتشافات العلمية ، وأن يقوما بدورها فى ترسيخ البعد الروحى والأخلاقى · لذلك لم يكن غريبا أن يتحول شيخ هذه المدرسة النقدية (ت · س · اليوت) من دين الأدب والتقاليد الأدبية الى أكثر مذاهب المسيحية محافظة وتشددا وهى الكاثوليكية · لقد قبل (اليوت) للأدب اطارا مرجعيا واحدا أعطاه أيضا صفة المطلق ، بمعنى أنه قد يتغير من داخله ، ولكنه يبقى منفصلا تماما عن الواقع التاريخى النسبى للفعل الانسانى ، وكان هذا الاطار المرجعى هو التراث الأدبى · أى أن (اليوت) اذا سمح باحالة أو رد العمل الأدبى (الذى اعتبره النقاد الحديثون مطلقا) الى أى شىء خارجه فهو يحيله أو يرده الى مطلق آخر من نوعه وهو التراث الأدبى · ولكن رغم كل محاولات (اليوت) لتأكيد استقلال العمل الأدبى عن أى شىء خارجه ، وبراءته من أى انتماء أيديولوجى ، ورده فقط الى التراث الأدبى ، الا أن كتاب (اليوت) الشهير بعنـوان **نحو مجتمع مسيحى** ، وكذلك بعض مقالاته ومقولاته المتناثرة ، تؤكد بما لا يدع مجالا للشك الطابع الأيديولوجى لنظرية (اليوت) · فالتراث الأدبى فى نظره هو ترجمة الفكر والتطبيق فى العالم المسيحى ، وهو كنز القيم التى أفرزتها المسيحية على مر العصور · وهكذا يمكننا أن نقول بأن نظرية (اليوت) فى الأدب تمثل فى جوهرها دعـوة دينية أيديولوجية تقترب فى روحها من دعـوة (أرسطو) بأن الفن يجسد المطلق الثابت بعيدا عن التغيرات الانسانية ·

٢ ـ **الشكلية** : ورغم تأكيد مدرسة النقد الحديث على أهمية الشكل

فى العمل الفنى ، الا أنها أيضا أكدت على التجربة الجمالية المطلقة التى تتولد عن الشكل ، وأعطت هذه التجربة دلالات عالمية شبه دينية · وربما كان هذا أهم ما يفرق مدرسة النقد الحديث عن المدرسة الشكلية · لقد نشأت المدرسة الشكلية فى روسيا فى بداية القرن العشرين ، وازدهرت فى العشرينات واستمرت حتى قضى عليها (ستالين) · وكان من أقطابها (فيكتور شلوفسكى) ، و (رومان جاكوبسون) ، و (يورى تينيانوف) · والشكلية تمثل أساسا محاولة لتطبيق علم اللغويات ــ كما قدمه (فردينانه دى سوسير) فى كتابه الهام **محاضرات فى علم اللغة العام** (١٩١٦) ــ على دراسة الأدب · لقد طرح (سوسير) فى هذا الكتاب الهام فكرة اقامة علم يدرس جميع العلامات التى يستخدمها الانسان بما فيها اللغة باعتبارها أنظمة مستقلة عن الواقع ، قائمة بذاتها ، تحدد وتفرز المعانى التى يستخدمها البشر ــ أى باعتبارها أنظمة تكون حصيلة المعرفة الانسانية بصرف النظر عن الانسان والدلالات المادية للرموز فى الواقع · كذلك ركز (سوسير) على الأبنية اللغوية فى انفصال عن محتوى اللغة · وفى تطبيقهم لمنهج دراسة اللغة على الأدب ركز الشكليون على دراسة الشكل الأدبى فى انفصال تام عن المضمون ، ونظروا الى المضمون باعتباره مجرد وسيلة لابراز تشكيل فنى معين · وفى مرحلتهم الأولى اعتبر الشكليون العمل الفنى مجموعة من العناصر الشكلية التى ترتبط بعضها بالبعض ارتباطا تعسفيا ، وفى مرحلتهم التالية وصفوا هذه العناصر بأنها وظائف متداخلة فى اطار نص ينتظمها جميعا فى وحدة فنية ·

وهكذا اقترب الشكليون اقترابا كبيرا من مدرسة النقد الحديث فى التأكيد على أهمية الشكل باعتباره الأساس فى العمل الفنى · ورغم ذلك يختلف الشكليون عن مدرسة النقد الحديث فى انكار أن هناك قيمة جمالية مطلقة للعمل الفنى · فالعمل الفنى كنمط لغوى لديهم يتحدد توصيفه كفن ، وبالتالى قيمته الجمالية ، فى علاقته بالأنماط اللغوية السائدة فى عصر ما ، فاذا اختلف عنها كان فنا ، واذا تشابه معها انتفت عنه صفة الفن · فوظيفة الفن لديهم كانت استخدام اللغة بطريقة جديدة بحيث يثير لدينا وعيا باللغة كلغة ، ومن خلال هذا الوعى يتجدد الوعى بدلالات اللغة ــ هذا الوعى الذى تطمسه العادة والرتابة (٢٢) ·

ورغم تأكيد الشكليين على نسبية المعنى والقيمة ، بل والتوصيف كفن ، فى العمل الفنى ، الا أنهم يتفقون مع (اليوت) ومدرسة النقد الحديث فى فصل العمل الأدبى تماما من حيث القيمة والمعنى عن الواقع الانسانى ، ونفى أى اطار مرجعى له باستثناء اطار من نفس جنس العمل ــ أى التراث الأدبى عند (اليوت) ، أو الأنماط اللغوية عند الشكليين ·

ومن الجدير بالذكر أن الشكليين يشتركون مع (سوسير) وبعض أتباعه في اعتبار اللغة نظاما قائما بذاته ، ومنغلقا على نفسه ، ومنفصلا عن الواقع الفعلي للانسان ، وهم في هذا يقتربون اقترابا كبيرا من نظرة فدجنشتاين للغة في اطار فلسفته اللغوية · لقد اعتقد سوسير - كما يقول (جيفرى ستريكلاند) - بأن جميع أشكال التواصل الانساني ما هي الا أنظمة تتكون من مجموعة من العلامات التعسفية - أي العلامات التي لا ترتبط ارتباطا طبيعيا ، أو منطقيا ، أو وظيفيا بمدلولات في العالم الطبيعي(٢٣) · واعتقد (سوسير) بأن أية علامة تكتسب معناها من خلال علاقاتها بالعلامات الأخرى بصرف النظر عن الدلالات · وهكذا خلق (سوسير) من اللغة - باعتبارها نظاما من العلامات يفرز معناه من داخله - مطلقا خارج حدود الفعل الانساني والظرف التاريخي · وكما دحض نقاد المدرسة الحديثة في النقد تأثير الانسان كخالق أو قارىء على معنى أو قيمة العمل الفني ، رادين العمل الفني الى نفسه أو الى تراثه الخاص ، دحض (سوسير) وأتباعه تأثير الانسان على معنى اللغة ، وتبعهم الشكليون في ذلك · ولقد انتقد (جان ماري بنوا) في كتابه **الثورة البنيوية** علم اللغويات الذى أتى به سوسير وقال ما معناه : اذا كان الوجوديون قد تخلصوا من الله ، فقد نجح سوسير في التخلص من الانسان · وقال : « كان الانسان خالق المعنى ومصدره الحي ، ولكنه اختفى تماما في ظل العلم الجديد الذى جعل المعنى حصيلة مجموعة من العلاقات اللغوية البنيوية والسيموطيقية التي تفرز العلامات وتحدد المعاني · وفي ظل هذا التصور أصبح الانسان افرازا لغويا بدلا من صانع للغة » (٢٤) ·

وخلاصة القول ، ان المدرسة الشكلية رغم تأكيدها على نسبية القيمة الفنية والمعنى في العمل الأدبي ، الا أنها ، مثلها في ذلك مثل مدرسة النقد الحديث ، قد أصرت على فصل العمل الفني عن الواقع الانساني · وكانت بهذا امتدادا طبيعيا لتيار الفلسفة اللغوية ·

٣ - **البنيوية (أو البنائية)** : وربما يرى البعض أنه كان من الأجدر بنا أن ندرج البنيوية ضمن التيارات الفلسفية المعاصرة التي ناقشناها آنفا بدلا من أن ندرجها ضمن تيارات النظرية الأدبية / النقدية ، خاصة وان البنيوية - كما يقول (السيد ياسين) في كتابه **التحليل الاجتماعي للأدب** قد تحولت « من مجرد مصطلح الى فلسفة أو أيديولوجية بسطت الآن رواقها على الفكر الفرنسي المعاصر » (٢٥) · ورغم اتفاقي مع (السيد ياسين) في أن البنوية - مثلها في ذلك مثل معظم النظريات الأدبية / النقدية - تمثل في أساسها موقفا عقائديا أو أيديولوجيا الا أنني آثرت أن أتناولها باعتبارها محاولة علمية منهجية لدراسة الظواهر - كما يصفها

اتباعها ـ مع التركيز على دراستها للظواهر الأدبية ، خاصة وان البنيوية لم تنشأ على أيدى فلاسفة محترفين ـ كما نشأت الوضعية المنطقية مثلا ، بل كان أول روادها علماء فى مجال الأنثروبولوجيا واللغويات · أضف الى ذلك أن عددا من المفكرين والعلماء الذين جرى العرف على وصفهم بالبنيويين قد أصبحوا غير مستعدين لقبول هذه التسمية ومن أبرزهم (فوكوة) والمحلل النفسانى الشهير (لاكان) (٢٦) · وقبل أن نفحص النظريات الأدبية / النقدية التى تمخضت عنها البنيوية يلزم أولا أن نلم بالملامح الأساسية العامة لهذا « المنهج العلمى » كما يسميه أتباعه ·

ذكرنا آنفا أن (رومان ياكوبسون) كان من رواد الشكلية · ثم ذكرنا تأثر المدرسة الشكلية البنائية فى علم اللغويات التى ظهرت تحت تأثير العالم اللغوى السويسرى (سوسير) · لذلك من المنطقى أن نجد (رومان ياكوبسون) يتحول من النظرية الشكلية فى الأدب الى البنيوية · لقد كان (ياكوبسون) فى أول الأمر رائد مجموعة من الشكليين أسمت نفسها **دائرة موسكو اللغوية** عام ١٩١٥ ، ثم رحل الى (براغ) عام ١٩٢٠ حيث أصبح من أوائل المنظرين للبنيوية فى اللغة والأدب الذى اعتبره (ياكوبسون) أساسا فرعا من فروع اللغة ويخضع لقواعد ومنهج دراستها · فالبنيوية اللغوية كما يقول الدكتور (زكريا ابراهيم) « لم تظهر الى حيز الوجود الا عام ١٩٢٨ ، فى المؤتمر الدولى لعلوم اللسان الذى انعقد فى بلاهاى بهولندة حيث قدم ثلاثة علماء روس ألا وهم (ياكوبسون) ، و (كارشفسكى) ، و (تروبتسكوى) ، بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة ، ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بيانا أعلنوه فى المؤتمر الأول للغويين السلاف الذى انعقد فى (براغ » عام ١٩٢٩ ، استخدموا فيه كلمة بنية بالمعنى المستعمل اليوم ، ودعوا الى اصطناع « المنهج البنيوى » بوصفه منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها » (٢٧) · وأسس ياكوبسون **دائرة براغ اللغوية** التى استمرت تعمل بنشاط حتى نشوب الحرب العالمية الثانية · وعندما رحل ياكوبسون أثناء الحرب الى أمريكا التقى هناك بعالم الأنثروبولوجيا الفرنسى الشهير (كلود ليفى شتراس) ، وكما يقول (تيرى ايجلتون) « نبت من علاقتهما الفكرية الكثير من عناصر وأركان البنيوية الحديثة » (٢٨) ·

والبنائية أو البنيوية مصطلح مستمد من لفظة البنية · وأبسط تعريف للبنية هو ذلك الذى يسوقه الدكتور (زكريا ابراهيم) بعد عرضه لتعريفاتها المختلفة لدى عدد من المفكرين اذ يقول : « انها نظام ـ أو نسق ـ من المعقولية ، فليست « البنية » هى « صورة » الشىء ، أو

« هيكله » ، أو « وحـــدته المادية » ، أو « التصميم الكلى » الذى يربط أجزاءه فحسب ، وانما هى أيضا « القانون » الذى يفسر تكوين الشىء ومعقوليته · وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول بأن البنيويين حينما يبحثون عن « بنية » هذا الشىء أو ذاك ، فانهم لا يتوقفون عند هذا المعنى التجريبى الذى يضعه الواقع بين أيدينا ــ على نحو مباشر ــ وكأن كل ما يهمهم هو الوصـــول الى ادراك العلاقات المادية الظـاهرية التى تحقق الترابط بين « عناصر » المجموعة الواحدة ، بل انهم يهدفون ــ أولا وقبل كل شىء ــ الى الكشف عن « النسق العقلى » الذى يزودنا بتفسير للعمليات الجارية فى نطاق مجموعة بعينها » (٢٩) · ولقد حاول عالم النفس الشهير (جان بياجيه) اعطـاء تفسير شامل للبنيـــة فقال : « ان البنية لهى نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتبـاره نسقا (فى مقابل الخصائص المميزة للعناصر) ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل هذا الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ، دان أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجه » (٣٠) ·

ويتفق الدكتور (زكريا ابراهيم) مع (السيد ياسين) وغيره فى اعتبار أن البنيوية تنطوى على موقف عقائدى أو تمثل منظورا فكريا خاصا· فهو يقول :

« من شأن هـذا المنظور البنيوى أن يجعل من « الذات » مجرد « حامل » ترتكز عليه « البنية » (أو « البنيات ») ، كما أن من شأنه أيضا أن يحيل التاريخ الى محض تعاقب اعتباطى لبعض « الصور » (أو « الأشكال ») · ولعل هذا ما عبر عنه « فوكوه » نفسه حين راح يقول : « ان النقطة التى شهدت هذه القطيعة انما تقع ــ على وجه التحديد ــ يوم كشف لنا « ليفى شتراوس » ــ بالنسبة الى المجتمعات ــ و « لاكان » ــ بالنسبة الى اللاشعور ــ عن وجود احتمال كبير فى أن يكون « المعنى » مجرد تأثير سطحى ، وعندما بين لنا كل منهما أن ما قد وجد قبلنا ، وان ما يدعمنا فى المكان والزمان ، ان هو الا « النسق » أو « النظام » · ويضيف : « حينما صدر كتاب (فوكوه) المسمى باسم **الألفاظ والأشياء** عام ١٩٦٦ ، وحينما ظهر على أعقابه مؤلف (لاكان) الضخم الموســوم باسم **كتابات** (سنة ١٩٦٦ أيضا) ··· فان هذا الحدث المزدوج قد تسبب فى انزلاق البنيـــوية من مجال « المنهجيـــة العلميـــة » الى مجال « الأيديولوجيا » · وآية ذلك أن المنظور الفكرى الذى انطوت عليه هذه « البنيوية » الجديدة قد جاء مؤكدا للدعوى القائلة بأن فى تضاعيف هذا الاتجاه الفلسفى الجديد ابكارا لقدرة البشر على صنع تاريخهم الخاص ،

ورفضا لكل « نزعة انسانية » ، ومن ثم فقد راح البعض يؤكد أن النداء الخـــاص الذى اتحدت عنـــده كلمـــة البنيويين هو « اعــلان موت الانسان » (٣١) .

وربما كان أكبر دليل على أن البنيوية قد اكتسبت طابع المنظور الفكرى أو الموقف العقائدى هو هجوم بعض البنيويين وعلى رأسهم (ليفى شتراوس) على (سارتر) والوجوديين ، ودحض آرائهم فى « التقدم » و « المبادرة التاريخية » . ويتجلى هذا الطابع العقائدى أيضا فى محاولة بعضهم ، وعلى رأسهم (ألتوسير) اعطاء تفسير جديد للماركسية بحيث حولوها من فلسفة فعل ترتكز الى مفاهيم الانسان ، والتاريخ ، والممارسة، الى نظرية علمية تخلو من كل شوائب الأيديولوجيا « من أجل استبعاد كل احالة الى البشر بوصفهم القوى الفعـــالة المحركة لصـــيرورة العمليـــة التاريخية » (٣٢) أى أن (ألتوسير) قد حاول فى تفسيره لماركس تحويل الماركسية من منهج عمل ثورى يرتكز على الانسان الى نظرية رجعية تؤكد حتمية سيادة نظام لا سلطان للانسان عليه . وهكذا ــ كما يقول الدكتور (زكريا ابراهيم) ــ « لم تعد « البنيوية » مجرد حركة منهجية علمية تبرز أهمية مفهوم « البنية » فى تفسير الظواهر الفيزيائية ، والبيولوجية ، والسيكولوجية ، والاجتماعية ، واللغوية ، والتاريخية ... الخ . بل أصبحت أكثـــر من مجرد تطبيق للتحليل البنيـــوى على بعض المجـــالات العلمية ، اذ صارت المحور الذى تدور حوله المشكلة الجذرية الكبرى التى تواجه عصرنا بأسره ، **الا وهى :**

« من يكون البشر اليوم ــ بازاء أنظمتهم ، وما الذى أصبح فى وسعهم ــ الآن ــ أن يفعلوه لمواجهة تلك الأنظمة » (٣٣) .

واذا ركزنا على النظرية الأدبية النقدية التى تمخضت عنها البنيوية، نجد أن هذا السؤال عن علاقة البشر بأنظمتهم اللغوية التى يدخل الأدب ضمنها قد ولد تيارين متمايزين :

١ ــ أما التيار الأول فيمثله (ياكوبسون) وأتباعه . لقد اعتمد (ياكوبسون) فى نظرته الى العمل الفنى على عنصرى الوظيفة والبناء مفسرا اياهما تفسيرا لغويا صرفا : فقال بأن القصيدة بناء وظيفى لغوى ينتظم فيه كل من العلامة (الكلمة المكتوبة) والدلالة (مفهوم الكلمة المكتوبة) مجموعة واحدة من العلاقات المتشابكة . وقال بوجوب دراسة العلامات التى تكون القصيدة فى استقلال تام عن أى شىء خارجها ــ أى ليس باعتبارها انعكاسا أو تعبيرا عن أى شىء خارجها . وقال أن صفة الأدب نطلقهـــا على القصـــيدة اذا اختلفت أنماطها اللغـــوية عن الأنماط

السائدة فى المجتمع ، أى أن ياكوبسون قد جعل صفة الأدب صفة نسبية تعتمد على اختـلاف النسق اللغوى فى القصـيدة عن اللغـة العادية ـ و (ياكوبسون) يمثل تيـار البنيويين الذين اعتبروا الأنماط اللغوية السائدة فى فترة ما أنظمة لغوية تحكمها ـ رغم ما قد يطرأ عليهـا من تحولات وتفاعلات داخلية ـ قوانين ثابتة متأصلة فى تكوين المخ الانسانى نفسه ـ كما اعتقد كلود ليفى شتراوس ـ وبالتالى يمكن اعتبارها قوانين مطلقة لا دخل للانسان فيها فهى تسبقه ، وتحكم فكره ولغته مهما أصابها من تنويعات باختلاف الثقافات والعصور • **وتعليقا على هذا التيار فى البنيوية يقول (تيرى ايجلتون) :**

« استثنت البنيوية من مشروعها معطيات الواقع الحقيقى والانسان فى لحظة واحدة ، واعتبرت البنائية أن العمل الفنى لا يشـير الى شىء خارجه ، وكذلك لا يعبر عن أى فرد • وعندما استثنت الفعل الانسانى والفاعل من مشروعها لم يتبق لديها سوى نظام من القواعد معلق فى الهواء ووصفته بأنه نظام له وجوده المستقل ، ويرفض أن يخضع لأى اعتبارات انسانية » (٣٤) •

ويردد الدكتور (زكريا ابراهيم) نفس الفكرة حين يقول : « لاشك أن المرء حين يقول عن أية واقعة انها تمثل نظاما أو نسقا ، فانه يرفع عنها كل « عرضية تاريخية » ، كما أنه يقضى فى الوقت نفسه على كل مبادأة حرة • ولكن ، اذا كانت بعض الموضوعات ، وبعض مستويات الواقع ، قابلة لمثل هذه المعالجة النسقية ، فهل لنا أن نستنتج من ذلك أن تكون هـذه الطريقة فى البحث صالحة بالنسبة الى كافة الموضوعات الأخرى ؟ ألسنا هنا بازاء ضرب من « الامبريالية » التى حتى وان كانت بحسن نية ، فانها لا تخلو هى الأخرى من تجن على الواقع ؟ » (٣٥) •

ويتجلى التشابه الواضح بين مدرسة « النقد الحديث » وتيار البنيوية هذا فى النظرة الى العمل الفنى اذا قارنا وصف (يورى لوتمان) ووصف (اليوت) لطبيعة القصيدة والمعنى الشعرى • ورغم أن (يورى لوتمان) يعرف أساسا بأنه من رواد « السيميوطيقية » (أى علم دراسة العلامات) فى روسيا ، الا أن السيميوطيقية تعتبر امتدادا للبنائية : فاذا كانت لفظة البنائية تشير الى المنهج العام فى تناول العلامات ، فان كلمة السيميوطيقية تشير الى المجال أو الحقل الذى يطبق فيه المنهج البنيوى ـ أى أن البنائية يمكن تعريفها بأنها منهج دراسة الرموز والعلامات التى يستخدمها الانسان دراسة تفصح عن القوانين التى تحكم بنياتها أو أنسقتها •

وقد كتب (يورى لوتمان) فى عام ١٩٧٠ كتابا بعنوان **بناء النص الفنى** ، ثم تلاه فى عام ١٩٧٢ بكتاب **تحليل النص الشعرى** • ويعرف

(لوتمان) فى كل من الكتابين النص الفنى أو الشعرى بأنه نسق لغوى يقوم على مبدأ التشابه والتضاد ، ينتظم عددا من الأنظمة اللغوية التى تتواجد دائما فى حالة تقاطع يتولد من خلاله المعنى الذى لا يمكن فصله عن النص . ويؤكد (لوتمان) بأن طبيعة العلامات فى القصيدة ، والأنظمة الصوتية والايقاعية المتقاطعة التى تخلقها العلامات نفسها هى التى تحدد معنى القصيدة . واذا انتقلنا الى (ت . س . اليوت) ، رائد مدرسة النقد الحديث ، نجده يقول فى معرض الحديث عن موسيقى الشعر فى مقالته عن « الخيال السمعى » :

« ان من وظائف النظم الأساسية ، فى عالم تحكمه النسبية ، أن ينشىء صلات عن طريق التجاوب الموسيقى . فموسيقى أية كلمة تكون دائما فى حالة « تقاطع » ... فهى تتقاطع مع موسيقى الكلمات التى تحيط بها ، ثم مع موسيقى القصيدة ككل ، ثم مع معناها المباشر ، ثم مع جميع المعانى التى توحى بها ، وأيضا مع كل المعانى التى استخدمت فيها من قبل سواء فى الفن أو الحياة » .

وبمقارنة هذين الرأيين فى طبيعة المعنى الشعرى ، وارتباطه بالسياق ، واستقلاله التام عن أى شىء خارجه ، يتجلى التشابه الشديد بين هذا التيار من البنيوية ومدرسة النقد الحديث .

٢ ـ أما **التيار الثانى فى البنيوية** ، فهو يرد العمل الفنى فى معناه وقيمته الى الأنماط اللغوية التى تكونه ، ولكنه أيضا يربط هذه الأنماط بالواقع الانسانى فى اطار تاريخى متغير . وقد نشأ هذا التيار كرد فعل للتيار الأول اذ أننا نجده دائما فى كتابات تتعرض لنظرية (سوسير) بالانتقاد . ولعل أهم نقاد (سوسير) كان (اميل بنفنيست) الذى أصر على التفريق بين العلامة والدلالة فى اللغة . لقد تجاهل (سوسير) اللغة المتكلمة فى تنظيره « للبنائية اللغوية » ، وبنى تنظيره على اللغة المكتوبة فقط ـ أى على العلامات أو الرموز اللغوية التى توجد فى ثبات وانفصال تام عن أى مواقف عملية حية ، ولهذا استطاع أن ينفى دور الدلالة والانسان المتكلم من نظريته ويؤكد انفصال اللغة عن الواقع . ولكن (بنفنيست) فرق بين اللغة المكتوبة واللغة المتكلمة ، أو بين حقيقة اللغة ـ أى العلامات التى تمثل مفردات اللغة ـ ووظيفة اللغة ـ أى الجمل التى تنتظم هذه العلامات لتكون أداة اتصال . وقال : « اذا كانت العلامة اللغوية خاصية من خاصيات اللغة فى ذاتها ، فان الدلالة تنشأ من نشاط المتكلم الذى يوظف اللغة ويستخدمها » ، كذلك أكد أن « معنى أى كلمة يحمل اشارات الى الموقف الذى جاءت فى سياقه ، ورأى المتحدث ... فالجملة لا تنفصل أبدا عن الآن وهنا » (٣٦) .

وفى تأكيده على ارتباط المعنى بالواقع الفعلى للانسان ، وعلى دور الانسان الايجابى فى صياغة المعنى ، يقترب (بنفنيست) اقترابا كبيرا من المدرسة الهيرمانيوطيقية (نسبة الى علم الهرمانيوطيقا ـ أى علم أو فن تفسير النصوص) التى نشأت من فلسفة (هيدجر) وتبلورت فى كتاب (هانز جورج جادامار) **الحقيقة والمنهج** (١٩٦٠) ٠ لقد جعل (جادامار) أى تفسير للنص يعتمد على الموقف الذى يحدث فيه التفسير ، ويخضع لقيم نسبية ـ أى تتغير من زمن الى آخر ، ومن ثقافة الى أخرى ٠ أى أن (جادامار) رفض ادعاء مدرسة النقد الحديث بأن هناك شيئا اسمه العمل الأدبى فى حد ذاته ، وأكد أن معنى أى عمل يتضمن جدلا بين تفسيراته المختلفة فى الماضى والحاضر (٣٧) ٠

ونبعت حديثا من المدرسة الهرمانيوطيقية الألمانية مدرسة أخرى تدعى مدرسة « النظرية الجمالية فى الاستقبال » ٠ وتؤكد هذه النظرية على نسبية معنى وقيمة العمل الأدبى ، وعلى دور القارىء فى صياغتهما ٠ بل ان منظرها البولندى (رومان انجاردن) ينظر الى العمل الأدبى باعتباره مشروع معنى يقوم القارىء بتحقيقه ٠ ولقد وصلت النظرة النسبية الى معنى العمل الأدبى فى « نظرية الاستقبال » هذه الى درجة التطرف على أيدى الناقد الأمريكى (ستانلى فيشر) الذى ينكر تماما أن هناك أى وجود موضوعى على الاطلاق للعمل الفنى ، بل يعتبر العمل الفنى حصيلة كل قراءاته الممكنة ٠ ان (فيشر) يفرق بين الوجود المادى للعمل الأدبى فى شكل كتاب ، أو صفحة مطبوعة ، أو مجموعة من الرموز والعلامات المرئية من ناحية ، ومعنى العمل الذى يوجد فى تجربة المتلقى له من ناحية أخرى٠ لقد جعل (فيشر) موضوع النقد لا النص المكتوب ، بل تجربة القارىء فى تلقيه ـ أى أن (فيشر) قد نقل الى مجال النقد الأدبى ذلك التفريق الحيوى الذى أكده (بنفنيست) بين العلامة والدلالة فى نقده لبنيوية (سوسير) وأتباعه ٠

والمتأمل للنظريات النقدية فى القرن العشرين يدرك أن نظرية التلقى التى نبعت من الهرمانيوطيقية ، وركزت فى تناولها للعمل الفنى معنى وقيمة على استقبال القارىء له ، تمثل حلقة وصل بين ذلك الفرع من البنيوية الذى يرفض الواقع الانسانى فى فحصه للعمل الفنى ، وفرعها الآخر الذى وصل البنيوية بنظريات النقد الاجتماعى والتاريخى والماركسى للأدب ٠ ولعل كتاب (سارتر) **ما هو الأدب** يعتبر أوضح دليل على أهمية عنصر الاستقبال فى النظريات الأدبية الحديثة التى تربط الأدب بالأنشطة الانسانية الأخرى ٠ فرغم أن (سارتر) يركز على علاقة الكاتب بالعمل ، وينظر الى العمل الأدبى باعتباره « فعلا » يعبر عن التزام الكاتب

ومسئوليته ، الا انه يؤكد أيضا أن تلقى العمل الفنى لا ينفصل عن انتاجه ـ أى أن عملية انتاج أو خلق العمل الأدبى تتضمن كجزء أساسى عملية الاستهلاك أو التلقى ٠ فالعمل الفنى يفترض مسبقا متلقيه ويخاطبه، ويشكل نفسه وفقا لهذا المتلقى المفترض ٠ وعلى هذا ، فالعمل الفنى يحمل فى نشأته رسالة أيديولوجية وفقا لتصوره للمتلقى ٠ واذا اتفق الكاتب مع أيديولوجية من يخاطبهم فسيجىء تشكيله الفنى مختلفا عن تشكيل الفنان الذى يلتزم بأيديولوجية تختلف عن أيديولوجية المتلقى ٠ ويتتبع (سارتر) فى هذا الكتاب تاريخ الأدب الفرنسى منذ القرن السابع عشر ليدلل على ذلك ٠ فالكاتب الكلاسيكى فى القرن السابع عشر كان يتبع الأسلوب الكلاسيكى لأن هذا الأسلوب كان علامة على التزامه باطار عام من المعتقدات والعقائد ـ أى بالأيديولوجية السائدة فى عصره ، ثم يكشف (سارتر) عن الصراع بين كاتب القرن التاسع عشر الرومانسى وبين جمهوره ، ثم يتحدث عن أزمة الكاتب فى القرن العشرين اذ هو لا يدرى تماما من يخاطب ٠

وعودة الى البنيوية ، يقول (تيرى ايجلتون) ان البنيوية قد حملت فى أحشائها منذ البداية بذور نظرية التفسير التاريخى والاجتماعى للأدب (٣٨) ٠ ولكن ربما كان من الأصدق أن نقول بأن «البنيوية اللغوية» ـ كما أرسى قواعدها (سوسير) فى أوائل هذا القرن ـ حملت فى طياتها بذور البنيوية الأدبية بشقيها : الشق الذى يحاول أن يجد فى قوانين اللغة مطلقا يحل محل المطلق الذى انتفى من الوعى الانسانى ، وكذلك بذور البنيوية التى ترفض المطلق ، وتبدأ من منطلق الفعل الانسانى فى تفاعله مع الظرف البيئى التاريخى ٠ وتتجلى الصلة بين هذا الشق الأخير من البنيوية ، وبين تيارات النقد الماركسية مثلا فى التشابه الواضح بين أحد معتنقى البنيوية ومصححيها وهو (اميل بنفنيست) وبين أحد نقاد « مدرسة الشكلية الروسية » التى تأثرت بها البنيوية اللغوية ، وهو الناقد والفيلسوف الماركسى (ميخائيل باختين) ٠ لقد نشر (باختين) عام ١٩٢٨ كتابه الرائد **منهج الشكلية فى الدراسات الأدبية** ، ثم تبعه عام ١٩٢٩ بكتاب **الماركسية وفلسفة اللغة** ٠ لقد فرق (باختين) ـ كما فعل (بنفنيست) ـ بين اللغة المكتوبة ، أو اللغة كنظام تجريدى من العلامات لا تنتمى الى واقع فعلى ، وبين اللغة كما يستخدمها البشر فى سياقات اجتماعية مختلفة ٠ ثم وصف (باختين) اللغة المتكلمة بأنها لغة حوارية فى جوهرها ـ بمعنى أنها موجهة دائما الى متلق معين ٠ وقال (باختين) بأن أى علامة لغوية ، ما هى فى حقيقة الأمر الا محورا ثابتا يدور حوله صراع حوارى يتضمن وجهات نظر مختلفة ٠ فكل متكلم يريد

أن يفرض معناه ووجهة نظره على العلامة اللغوية ، فكلمة الحرية على سبيل المثال هى علامة لغوية ، ولكن تحديد معناها يتطلب الالمام بتفسيراتها المختلفة لدى مجموعات متصارعة من البشر تحاول كل منها أن تفرض تفسيرها ، وبالتالى أيديولوجيتها عليها • فالكلمة فى رأى (باختين) هى حقل صراع عقائدى (٣٩) •

ويعتبر (لوسيان جولدمان) أهم ناقد استخدم المنهج البنيوى فى التحليل الماركسى للأدب حاملا بذلك بذور النظرة التاريخية للأدب فى البنيوية الى مرحلة النضوج • لقد تأثر (جولد مان) تأثرا كبيرا بالناقد الماركسى (جورج لوكاتش) ، خاصة بمحاولاته فى رصد التقابل بين الأنماط الروائية والأنماط القيمية فى الرواية الغربية فى القرن التاسع عشر • وحاول (جولدمان) فى كتابه **الاله المختفى** أن يربط الأبنية الفنية بالأبنية الأيديولوجية فطرح فى تصديره لهذا الكتاب فكرته الأساسية وهى — كما يصوغها (السيد ياسين) : « ان الوقائع الانسانية تكون دائما أبنية كلية ذات دلالة ، تتسم بأنها عملية ونظرية وانفعالية على السواء ، وأن هذه الأبنية لايمكن أن تدرس بطريقة وصفية — أى لايمكن أن تفسر وأن تفهم — سوى فى منظور عملى مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم » (٤٠) •

وكان المنظور الذى اختاره (جولدمان) لدراسة الوقائع الأدبية دراسة بنيوية هو المنظور الماركسى • وحاول (جولدمان) أن يقيم علاقة تماثل وترابط بين الأبنية « الفوقية » فى المجتمع — وهى الأبنية التى تشمل الثقافة والأدب وبين الأبنية « التحتية » التى تشمل نظام العمل ووسائل الانتاج ، وذلك فى اطار النظرية الماركسية ونظرتها الى التاريخ التى تمثل الاطار المرجعى لمشروعه • ويستطيع القارىء العربى أن يرجع الى كتاب (السيد ياسين) لاستقاء فكرة واضحة مختصرة عن (جولدمان)، أو أن يعود الى كتابات (جولدمان) نفسها — وقد ترجم بعضها الى العربية وخاصة كتاب الاله **المختفى** أو **الخفى** — اذ أن المقام يضيق بنا هنا عن التفصيل • ولكن الشىء الهام الذى ينبغى أن نذكره بالنسبة الى (جولدمان) هو أنه — مثله فى ذلك مثل (التوسير) — يتناول الماركسية أساسا باعتبارها نظرية علمية لا أيديولوجية — أى أن الانسان فى منهجه أو مشروعه يحتل مركز المفعول به لا الفاعل • وقبل أن نترك البنيويه يجدر بنا أن نشير الى أن اتجاه الفلسفة الى التحليل اللغوى من ناحية ، والى فلسفة الفعل الانسانى — كما تتمثل فى الماركسية والوجودية — من ناحية أخرى قد واكبه اتجاه مماثل فى النظرية الأدبية النقدية يظهر بوضوح فى مدرسة النقد الحديث ، والمدرسة الشكلية ، والتيار الوجودى،

والماركسي ، وأيضا في فرعي البنيويه اللذين ذكرناهما : أى الفرع الذى يقترب من المدرســة الشــكلية ، والفرع الذى يمزج البنيوية بالنظرية الماركسية ، ويأخذ فى اعتباره السياق الاجتماعي والتاريخي (سواء أكد دور الانسان في صنع المعنى كما فعل بنفنيست ، أو أكد سيادة الأبنية على الانسان كما فعل (جولدمان) ٠

٣ ــ **التفكيكية** : والتفكيكية هى أحدث النظريات الأدبية النقدية ، وهي توصف دائمــا بأنهــا أنجلو ــ أمريكيــة لأن أغلب روادها ــ مثل (بول دى مان) ، و (ج ٠ هيليس ميللر) ، و (جيفرى هارتمان) و (هارولد بلوم) ينتمون الى جامعة (ييل) الأمريكية (التى شهدت أيضا بدايات مدرسة النقد الحديث فى فترة سابقة) ، ولأنها ــ كعادة معظم التيارات الأمريكية ــ انتقلت فورا الى انجلترا ٠

ولكن الأب الروحي والرائد الأول لهذه المدرســـة النقدية هو ــ باعتراف جميع مؤرخي النقد الحديث ــ الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) الذى أرسى دعائم هذه النظرية حين نشر عام ١٩٦٧كتابه **الحديث والظواهر** الذى ترجم الى الانجليزية عام ١٩٧٣ ، ثم تلاه بكتاب **عن علم النحو** الذى ترجم الى الانجليزية عام ١٩٧٦ ، ثم كتاب **الكتابة والاختلاف** الذى ظهرت ترجمته الانجليزية عام ١٩٧٨ ٠ وأثارت آراء (دريدا) اهتمام النقاد خاصة فى أمريكا ، فدعته جامعة (ييل) مرارا للعمل بها كأستاذ زائر وألقى هناك العديد من المحاضرات ، ثم اســتقطبت جامعة (ييل) أحد تــلاميذه المخلصين وهو (بول دى مان) الذى جعــل من (ييل) مركزا لهذا التيــار النقدى الذى أصبح يمثل الحركة الطليعية فى النقد المعاصر والذى اشتهر بعدائه الشديد لكل من مدرسة « النقد الحديث » والمذهب « البنيوى » (٤١) ٠

لقد نجح (دريدا) من خلال كتبه ومحاضراته وتلاميذه فى أن يخلق من حطام المذهب البنيوى تيارا ايجابيا جديدا ٠ فالتفكيكية هي رد فعل لانهيار البنيوية فى فرنسا بعد أحداث ١٩٦٨ ، وهى افراز طبيعي لحالة الاحباط والكفر بالنظريات الشاملة المتماسكة (ومنها الماركسية) التى اجتاحت فرنسا في تلك الآونة ٠ لقد قامت البنيوية على فكرة تأكيد سيادة منطق « البنيــة » المتماسك فوق الانســان والمتغيرات ، وكانت صدمتها شديدة حين جعلتها أحداث الثورة الطلابية فى أوروبا بصفة عامة فى أواخر السبعينيات ، (وفى فرنسا بصفة خاصة فى ١٩٦٨) تدرك الدلالات الحزينة لنظريتها التى أثبتت الأيام صحتها ــ أى حين أثبتت البنية السياسية فى فرنسا قوتها أمام أى معارضة ٠ وأصبحت فكرة البنية عدوا لدودا للمفكرين ٠ وارتد الكثيرون عن البنيوية ، كما فعل

الناقد (رولان بارت) فى كتاباته الأخيرة ، واتجه الكثيرون الى الهجوم على جميع الأنظمة والنظريات العقائدية التى تخنق الفرد ٠

لقد طرح (دريدا) منهجا فى تحليل النصوص الأدبية يقترب اقترابا شديدا من منهج التحليل العملى فى مدرسة النقد الحديث ــ اذ هو يعتمد على توضيح المستويات المتعددة ، وعناصر المفارقة ، والتورية ، والايحاء بمعان متناقضة ، ويقوم على رصد التوترات الداخلية ، ولكن منهج (دريدا) يختلف فى هدفه اختلافا جذريا عن مدرسة النقد الحديث ٠ فمدرسة النقد الحديث ترصد كل هذه الصراعات والتوترات الداخلية بفرض توضيح كيف ينتظمها العمل فى معنى كلى ، ووحدة عضوية مترابطة ، لها منطقها الداخلى ٠ ولكن التفكيكيين يرصدون هذه التوترات بغرض دحض النظرية البنيوية القائلة بأن اللغة تكشف من خلال أبنيتها عن طبيعة هذه الأبنية ومعناها ، أى بغرض دحض فكرة « البنية » (كما شرحناها آنفا) ، وللتدليل على أن اللغة تتركب من عناصر متصارعة يحاول كل عنصر فيها هدم الآخر ٠ وهم أيضا يستخدمون « تكنيك » « النقد الحديث » فى الهجوم على الفكرة الأساسية فى النقد الحديث والتى تقول بوحدة العمل العضوية ، وقيمته المطلقة واستقلاله عن أى شيء خارجه ٠ و « التفكيكيون » يحللون العمل الأدبى لغويا للكشف عن زيف المنطق الذى يحكم النظريات الفكرية ، والأبنية السياسية والمؤسسات التى تبنى على هذه النظريات ٠ أى أنهم يحاولون كشف الدور الذى تلعبه التراكيب اللغوية فى ترسيخ معانى نأخذ بها مأخذ الحقائق ونبنى عليها أنظمتنا السياسية والاجتماعية (٤٢) ٠

ان المفسر أو الناقد التفكيكى يتناول النص لا باعتباره بناء عضويا تحكمه قوانين داخلية صارمة ، كما اعتقد أتباع مدرسة « النقد الحديث » وكذلك دعاة المذهب « البنيوى » ، بل كمركب ميكانيكى ، تعسفى ، غامض ، يتكون من رموز تحتمل عددا لا حد له من المعانى المتضاربة ، ويمكن اعطاؤه أعدادا لا حصر لها من التفسيرات ٠ فالفكرة التى تقوم عليها التفكيكية هى نقيض الفكرة التى تقوم عليها « البنيوية » ٠ فبينما رأت البنيوية فى النص نظاما يحكمه قانون معقول يعطى للنص تماسكه وترابطه الحتمى ، ترى التفكيكية فى النص مركبا مصطنعا يفتقر بطبيعته الى أى قانون ثابت يحكم تفسيره ٠ فكل تفسير للعمل الأدبى وفق نظر « التفكيكية » يمكن دحضه من داخل النص نفسه عن طريق التحليل وكشف مناطق الغموض واللبس والتورية والتناقض فى استخدام الألفاظ وانتظام المعانى ٠ وفى صورتها الايجابية تنحو التفكيكية نحو منهج (دريدا) ، فتوظف منهجها لدحض الأيديولوجية الظاهرة السائدة فى

النص ، وذلك عن طريق كشف تناقضاتها وزيف منطقها (ولا غرو اذن أن نجد عددا من النقاد الماركسيين يطبقون منهج « التفكيك » فى دراساتهم وتفسيرهم لبعض النصوص (٤٣) · أما فى صورتها السلبية فتتجه التفكيكية الى تأكيد استحالة التواصل عن طريق اللغة والى النظر للأدب والنقد باعتبارهما لعبة لغوية تنتفى عنها صفة الجدية ·

و « التفكيكية » كما ذكرنا آنفا نشأت كرد فعل لانهيار «البنيوية» وهى تحمل ملامح كثيرة من النظريات النقدية والأدبية التى سبقتها فى القرن العشرين ، فهى تستخدم تكنيك ووسائل مدرسة « النقد الحديث » فى التحليل النصى وخاصة التركيز على كشف جوانب التورية والاستعارة وتعدد الايحاءات للفظة الواحدة فى اللغة · ولكن بينما كانت مدرسة « النقد الحديث » تركز على هذه الجوانب فى التحليل لتكشف كيف يتبلور المعنى الكلى من خلال عدد من التوترات اللفظية والمعنوية ، وركزت « التفكيكية » على هذه التناقضات أما لكشف التناقض الأيديولوجى فى النص ـ أو ما يسميه البعض « بالوعى الزائف » ، واما لتأكيد استحالة تحقيق معنى متكامل ثابت لأى نص · كذلك لا يملك القارىء الا أن يدرك أن « نظرية الاستقبال » قد لعبت دورا كبيرا فى بلورة هذا التيار النقدى الأدبى بتركيزها على دور القارىء فى فرض معنى النص وعلى نسبية المعنى · ولكن المدرسة « التفكيكية » حملت هذه الفكرة الى درجة التطرف حين جعلت من النقد والتفسير نشاطا خلاقا يوازى ويساوى الخلق الفنى · كذلك يمكن للقارىء أن يلمح فى طيات أفكار ونظريات هذه المدرسة فكرة الناقد الماركسى (باختين) القائلة بأن النص هو حقل صراع عقائدى · اذ أن أتباع هذه المدرسة يؤمنون بأن كل تفسير للنص يمكن معارضته من داخل النص نفسه ـ أى أن النص يحمل داخله نصا آخر ـ أو عددا من النصوص الداخلية ((Sub-texts) أو المتلازمة (Co-texts) التى يظهرها المفسر بحيث يناقض كل تفسير ما سبقه وهلم جرا ، وحتى نهاية الزمان ، ويرجعون هذا الى طبيعة اللغة التى يرون (على عكس البنيويين) انها تعارض ، وتصارع ، بل وتحطم نفسها من الداخل · فالمطلق قد انتفى تماما من النظرية « التفكيكية » ·

و « التفكيكية » تلخص فى اتجاهاتها الايجابية والسلبية وعى القرن العشرين بنسبية المعنى الكاملة ، وبخداع اللغة ، وسطوتها على الفكر ، وبأهمية الانسان فى اعطاء التفسير ، وبتأثير الأيديولوجية على فهم العالم والتعبير عنه وتفسيره ، وكذلك بأهمية التحليل اللغوى الدقيق للمعانى والألفاظ وهى فى هذا ابنة القرن العشرين بحق ونتاجه الطبيعى·

ومن العرض السابق للنظريات النقدية الأدبية فى القرن العشرين نخلص الى أن القرن العشرين قد شهد احتضـار الرؤية الى الوجود من منظور المطلق ٠

وكان السـؤال الذى طرح نفسه بالحاح على العاملين بالفن والأدب والفلسفة (والذى طرح نفسه بالحاح شديد بالذات على كل من (سارتر) و (بريخت) ، و (جيمس جويس) ، و (صمويل بيكيت) هو : كان الهدف قديما من ممارسة الفلسفة والأدب هو فهم القوانين الخالدة التى تحكم العالم والفرد وتوصيلها عن طريق الفلسفة والفن بصورة فعالة الى باقى البشر ٠ ولكن ، الآن ، وقد أصبحنا نرى أن الوجود نسبى ومتغير ، يفتقد الى المطلق والثابت ، ما هو الهدف من الفن والأدب والفلسفة ؟ ٠

وما كانت كل النظريات الفلسفية والجمالية ، والتجارب الفنية فى جميع المجالات ـ ومنها المسرح ـ سوى محاولات للاجابة على هذا السؤال بطريقة علمية مرضية ٠ بل ان طرح السؤال نفسه افترض فى حد ذاته بداية احتضار النظرية الأرسطية فى الشعر والدراما ـ ذلك الاحتضار الذى أعلنـه « المانيفستو » تلو « المانيفستو » بصوت عال فى القـرن العشرين ٠

٤

المسرح والفلسفة في القرن العشرين :

واذا انتقلنا من مجال التنظير الى مجال الابداع الفنى فى مجالاته المختلفة (وخاصة مجال المسرح) وجدنا **أن الغالبية العظمى من فنانى القــرن العشرين – على اختــلاف مذاهبهم – يشــتركون فى خاصيتين اساسيتين : أما الأولى فهى ادراك انتفاء المطلق ، ونسبية المعنى والتجربة –** ذلك الادراك الذى عبر عنه « سارتر » حين قال أن كاتب القرن العشرين لم يعد يعرف من يخاطب ، والذى عبر عنه (أ ٠ أ ٠ ريتشاردز) حين تساءل فى جملة شهيرة : « كيف يمكن لأى شاعر أن يعالج فكرة الله فى عالم تحكمه قوانين النسبية ؟ » ٠ **وأما الخاصية الثانية فهى الانشغال الشــديد الواعى بطبيعة اللغــة وتراكيبها** ســواء اعتبرها الكاتب أداة توصيل سلبية شفافة ، أو بنــاء يعتمد فيه المعنى على علاقات أجزاء هذا البناء بعضها بالبعض ، أو تركيبة تعسفية تفرض قوالبها على الواقع ٠ وقد يقول البعض ان الانشغال الواعى بأمر اللغة فى الشعر ليس شيئا جديدا ، فقد تحدث أرسطو عن لغة الشعر والتراجيديا ونادى باستخدام لغة منمقة (embellished Language) فى الدراما ٠ كذلك تحدث الشاعر الكلاسيكى (بوب) (Pope) عن ضرورة توخى البساطة والجمال فى استخدام اللغة ، كما خصص الشاعر الانجليزى (وليام وردزورث) جزءا فى مقدمته لمجموعة القصائد التى كتبها هو (وكوليردج) ، وأسمياها **مواويل غنائية** ، لمناقشة نوع اللغة الجديدة البسيطة التى يستخدمها والتى تبتعد عن الاشــارات الكلاسيكية والتجمل والتنسيق وتهدف الى البساطة وصدق التعبير ٠ ولكن فى كل هذه الحالات نجــد أن الشاعر

الناقد يناقش مدى « فاعلية » اللغة كأداة توصيل ولا يتشكك أبدا فى « طبيعتها » الأساسية باعتبارها أداة توصيل · ولكن فى القرن العشرين، يمكننا أن نقول بأن اللغـة قد أصبحت لا مجـرد أداة فعالة فى صياغة الموضوع ، بل قد أصبحت ، فى أحيان كثيرة ، موضوع الأدب نفسه · وقد ترتب على هذا الوعى الشديد باللغة اختفاء مذهب الواقعية من الأدب والمسرح الجاد اختفاء يكاد يكون تاما · وترتبط ظاهرة الوعى الشديد باللغة (باعتبارها مجموعة من التقاليد التعسفية التى تتحكم فى صياغة أسلوب التفكير ومضمونه) ارتباطا منطقيا باختفاء الواقعية · فالواقعية كأسلوب فنى ـ تعتمد أساسا على فكرة استخدام اللغة كموصل شفاف للواقع لا يتدخل بأى حال فى شكل ومعنى هذا الواقع · أى أنها تفترض وجود واقع موضوعى ثابت خارج الانسان واللغة · ولكن ، وكما رأينا من العرض السابق للنظريات الفلسفية والنقدية ، لم تعد مثل هذه الفكرة مقنعة فى القرن العشرين فى ظل نظرية النسبية واكتشافات العلم ، ومنهج البنيوية اللغوى ، ومنهج التفكيكية ، وفلسفة التحليل اللغوى ـ وكلها أثرت تأثيرا بالغا على النظرة الى الأدب فى القرن العشرين · وربما كان أكثر النقاد المحدثين تأكيدا على استحالة العودة الى النظرية الواقعية فى اللغة ، وبالتالى فى الأدب والمسرح ، فى ظل النظريات الجديدة فى اللغة هو الناقد والكاتب الفرنسى المعروف (رولان بارت) · ففى مجموعة متتالية من الكتب تناول (بارت) اللغة من منطلق علاقتها بالعرف السائد فى ثقافة ما ، فى فترة تاريخية ما · وأكد (بارت) أن النظرة الى العالم تتولد فى أحيان كثيرة من اللغة التى يستخدمها المجتمع بحيث تصبح اللغة لا تعبيرا عن العالم ، بل صياغة فعلية لهذا العالم (٤٤) · وأكد (بارت) أن الأمانة تقتضى أن تعلن اللغة عن نفسها باعتبارها نظاما يفرز معانيه من تراكيبه وتقاليده ، لا أن تنكر وجودها وتدعى ـ كما تفعل فى الأدب الواقعى ـ بأنها أداة توصيل شفافة تقدم الواقع كما هو دون تدخل من أى نوع ·

وفى مواجهة انتفاء المطلق ، ونسبية المعنى واللغة ، وجد فنانو القرن العشرين فى الغرب أنفسهم فى مأزق حقيقى حاول كل منهم أن يخرج منه بطريقته · وربما لهذا السبب شهد القرن العشرون كما هائلا من التجارب الأدبية والفنية بصورة لم يسبق لها مثيل ·

ومما لا شك فيه أن كل تجربة فنية لها خاصيتها المتفردة التى تتبلور من خلال مزاج الفنان نفسه ، وظروفه الخاصة والمؤثرات الاجتمـاعية والفكرية التى تعرض لها · ومما لا شك فيه أيضا أن أى محاولة للتعميم تحمل فى طياتها بعضا من التبسيط الذى قد يصفه البعض بأنه اخلال ·

ولكن ، ورغم ذلك ، فالدارس لتاريخ الأدب فى علاقته بالفلسفة من ناحية، وبالابداع من ناحية أخرى ، لابد وأن يتحمل مثل هذه المخاطرة فى محاولة تكوين فكرة واضحة عما يحدث فى هذا المجال · **وعلى هذا ، يمكننا القول بان التجارب الفنية التى برزت فى القرن العشرين فى اوروبا فى ظل المناخ الفكرى العام الذى حاولنا رصده فيما سبق تمثل اتجاهين أساسيين ، اتجاه تأثر بفلسفات اللغة ، واتجاه تأثر بفلسفات الفعل · ويشمل كل اتجاه عددا من التيارات سنفصلها فيما يلى :**

أولا : الاتجاه الابداعى الذى تأثر بفلسفة اللغة :

١ ــ والتيار الأول الذى يتضمنه هذا الاتجاه يتمثل فى تناول بعض الكتاب للأدب باعتباره نشاطا لغويا يحاول الفنان من خلاله ارساء قواعد نظرية ميتافيزيقية جديدة ، فردية ، وخاصة بالكاتب ، أو تأكيد نظرية ميتافيزيقية تاريخية عفا عليها الزمن ، واقناع القارىء بقبولها والتعامل معها باعتبارها الاطار المرجعى الذى يرد اليه العمل الفنى ، والذى يتم من خلاله تحديد معنى التجربة التى يتعرض لها ودلالاتها ·

وبالطبع لم يكن كتاب القرن العشرين أول من حاولوا طرح فلسفاتهم الخاصة من خلال أعمالهم الأدبية ، فقد قام بعض الشعراء الرومانسيين مثل (شيلى) و (وردزورث) بجهد مماثل فى القرن التاسع عشر ، ولكن ما يفرق كاتب القرن التاسع عشر عن كاتب القــرن العشرين هو قدر الثقة · ففى القرن التاسع عشر لم تكن فكرة النسبية قد استشرت فى الوعى الانسانى كما فعلت فى القرن العشرين · لذلك كان الكاتب ــ مهما اختلف مع معاصريه ــ لا يعدم الأمل فى اقناعهم ، وكان كذلك يتمتع بقدر من اليقين فى صحة آرائه لا تجده فى كاتب القرن العشرين الذى يحاول أن يؤمن فى ظل النسبية التى صبغت جميع الأفكار والعقائد · لهذا نجــد الكاتب الرومانسى يعرض فلسفته فى صورة واضحة شــبه تقريرية مؤمنا بأن رنة الصدق فى شعره والدلائل الذى يسوقها تكفى لاقناع القارىء · ولكن فى ظل فلسفات القرن العشرين لم يعد لكلمة « الصدق » معنى محدد ، ولم تعد أى دلائل تشير بالضرورة الى حقيقة موضوعية ، لهذا كان على فنان القرن العشرين أن يعتمد كلية على العمل الفنى فى اقناع القارىء ، ولو اقناعا مؤقتا ، بقبول رؤية الكاتب وفلسفته باعتبارها اطار العمل المرجعى الذى يستقى منه دلالته ، وكان عليه أن يبنى رؤيته وفلسفته فى صميم العمل ، وأن يأخذ فى اعتباره النظرات المعارضة ويحاول احتواءها فى اطار العمل · وقد وضع كل هذا عبئا

فنيا كبيرا على الكاتب وقاده الى التعمق فى التجريب والتجديد والابتكار حتى يحل معضلة التواصل فى عالم تحكمه النسبية .

ولعل أبرز أدباء القرن العشرين الذين يمثلون هذا الاتجاه فى المسرح هما (ت . س . اليوت) ، والشاعر والكاتب المسرحى الايرلندى (و . ب . ييتس) . لقد حاول (اليوت) فى مرحلته الأولى ، قبل أن يعتنق المذهب الكاثوليكى ، أن يتخطى ككاتب عقبة غياب المطلق ونسبية المعنى بأن يطبق عمليا نظريته النقدية فى الأدب . لقد قال فى هذه النظرية ان العمل الفنى لا يرد الى شىء خارجه سوى التراث الأدبى ، وعلى هذا ، فقد أحاط قصيدته **الأرض الخراب** بكم هائل من الحواشى التى تشرح اشاراته الخفية أو الواضحة فى سياق النص الى عدد كبير من النصوص الأدبية ، والتاريخية ، والدينية ، وعدد من الأساطير القديمة التى أصبحت جزءا من التراث الأدبى . أى أن (اليوت) حاول أن يضمن نصه عن طريق اللغة اطاره المرجعى اللغوى بحيث يمكن توصيل معناه دون رجوع الى أى اطار خارج التراث الأدبى . وفى مرحلته التالية بعد اعتناق الكاثوليكية استخدم (اليوت) هذه العقيدة الصارمة كاطاره المرجعى سواء فى مسرحياته أو فى رباعياته التى تحمل بوضوح نبرة الانشاد الدينى وايقاعاته القوية . ومن الجدير بالذكر أن (اليوت) عندما اتجه الى المسرح فى ظل الفلسفة المسيحية وجد نفسه ينزلق دون وعى الى تراث المسرح الاغريقى مما يؤكد التشابه الذى رصدناه آنفا بين الاطار الفلسفى العام للمسرح اليونانى القديم وبين الاطار الفلسفى العام للمسرح فى ظل الفلسفة المسيحية . لقد بنى (اليوت) مسرحيته **اجتماع شمل العائلة** على أفكار اللعنة والذنب والتكفير ، وهى أفكار شائعة فى المسرح الاغريقى ، وخلق تماثلا بين بطله (هارى) وبين (أورست) بطل ثلاثية ايسخيلوس الشهيرة (الأورستايا) . أى أنه أعاد صياغة أسطورة بيت (أجاممنون) صياغة عصرية ليؤكد امتداد الحاضر فى فلسفات الماضى ، وامتداد الناموس الأخلاقى المسيحى فى الناموس الأخلاقى اليونانى . ولم تنجح محاولات (اليوت) الا فى خلق نوع من التغريب اللامفهوم الذى حاول أن يتخلص منه تدريجيا فى مسرحياته التى تلت **اجتماع شمل العائلة** . وربما كان السبب الأساسى فى فشل مسرح (اليوت) هو أنه حاول من جديد استخدام المسرح وفقا للنظرة الأرسطية بعد انتهائها — أى استخدام المسرح لمحاكاة الواقع محاكاة فلسفية بغرض ترسيخ نظرية ميتافيزيقية لها دلالاتها المحافظة على المجتمع والسياسة ، متجاهلا الرؤية النسبية وروح الثورة والتشكك التى سادت القرن العشرين فى أوروبا ، فجاءت مسرحياته أقرب ما يكون الى الدراما البرجوازية الواقعية الأخلاقية ، التى تناقش معاناة بعض أفراد هذه الطبقة الذين يتمتعون بحساسية غير عادية ، وتصل

هذه المعاناة لا بالواقع الاجتماعى بل ببعد ميتافيزيقى مفترض ، أو مطلقات اخلاقية • ولكن فى أيدى (اليوت) تقنعت الدراما البرجوازية من هذا النوع بالشعر لتعطى احساسا زائفا بالتقعر الفلسفى •

لقد كانت أول مسرحيات (اليوت) **جريمة قتل فى الكتدرائية** هى أنجح مسرحياته باجماع الآراء ، وقد قدمت لأول مرة فى كتدرائية فى (أدنبره) خلال أحد المهرجانات المسرحية التى تعقد سنويا بهذه المدينة• ويرجع نجاح هذه المسرحية أساسا الى صراحتها الأيديولوجية • فالمسرحية تمثل دعوة مباشرة الى العقيـدة الكاثوليكية ، وهى دعوة يتم تجسيدها مسرحيا فى اطار دينى مؤثر ملموس هو الكنيسة أو الكتدرائية وفى لغة شعرية تناسب جـلال المكان • وهى فى هذا تقترب اقترابا شديدا من العروض المسرحية الكنسية فى العصور الوسطى قبل انفصال المسرح عن الكنيسة وقبل بزوغ العلمانية • ومن المسلم به أن معظم المتفرجين الذين يذهبون الى كنيسة أو كتدرائية لمشاهدة هذه المسرحية هم من المؤمنين بهيكل العقائد الذى يرمز اليه المكان ، أو على الأقل على استعداد لتعطيل ملكة النقد والتشكك الفكرى لديهم تعطيلا مؤقتا ، والدخـول فى روح المكان ، وقبول الاطار العقائدى الذى يرمز له • لقد فرق اليوت بين « التصديق العاطفى » و « التصديق العقلى » — على طريقة (كوليردج) — وقال بأن اختلاف الاطار العقائدى الذى يطرحه العمل الأدبى عن الاطار العقـائدى الذى يؤمن به القـارىء أو المتفرج لا يمثـل بالضرورة عائقا لاستمتاع المتفرج بالعمل • فالمتفرج يعطل عقله ليتلقى التجربة الوجدانية التى يجسدها العمل • وقد نأخذ على (اليوت) هنا فصله التعسفى بين « العقـل » و « الشعور » ، ونرى فى هذا الفصـل نوعا من الخـداع والتزييف • ولكن صراحة الدعوة فى مسرحية **جريمة قتل فى الكتدرائية** كانت على أية حال سببا أساسيا فى نجاحها •

واذا انتقلنا من الحديث عن (اليوت) الى فحص أعمال الشاعر والكاتب المسرحى الايرلندى (و • ب • ييتس) ، نجد فى أعماله هو الآخر محاولة جادة مستميتة لخلق اطار مرجعى فلسفى لشعره ومسرحه • ولكن (ييتس) ، على عكس (اليوت) ، لم يختر أن يسلك طريق العودة الى أحضان الفلسفة اليونانية أو المسيحية ، وانما شرع فى خلق نظرية فلسفية خاصـة من وحى الديانات الشرقيـة وتعـاليم عالم الروحانيات السويدى المشهور (سويدنبورج) ، ثم قام بعرض وشرح هذه الرؤية الفلسفية الخاصة فى كتابه الشهير **البرج** • وأصبح هذا الكتاب هو الاطار المرجعى الذى لابد لدارس أعمال (ييتس) من الاطلاع عليه حتى يفهم كتاباته فهما دقيقا واضحا • والى جانب هذه الفلسفة الخاصة الغامضة ،

حاول (ييتس) فى تنظيره للحركة المسرحية الايرلندية أن يستفيد من الأساطير الشعبية الايرلندية باعتبارها معروفة للجميع ، وأن يجعل من هذه الأساطير الجسد الذى ينفث فيه روح فلسفته الخاصة · لقد وجد (ييتس) فى هذه الأساطير وسيلة جيدة لترسيخ مجموعة من القيم المطلقة التى اعتبرها الأساس فى حياة الانسان الروحية ، فجاء مسرحه شبيها بمسرح (ميترلنك) والرمزيين من ناحية ، ومحتذيا أثر مسرحيات (**النو**) اليابانية من ناحية أخرى ·

ورغم أن (ييتس) يرجع اليه الفضل الأول فى انشاء الحركة المسرحية الايرلندية ، فقد أسس ورأس مسرح (الأبى) الشهير فى (دبلن) ، وعمل مخرجا به ومنظرا لفلسفته ، الا أن مسرحياته غرقت فى غموض الرمز وفلسفة المؤلف الخاصة حيث أنه تجنب فى مسرحياته ــ مثله فى ذلك مثل (اليوت) الرمزيين ــ التعرض للواقع الفعلى النسبى للانسان ، وحاول أن يقدم تفسيرا ميتافيزيقيا شاملا للوجود بعد انتهاء عصر الميتافيزيقا · لذلك لم يكن غريبا أن يتجه (ييتس) تدريجيا الى المسرح اليابانى ولغة الحركة ــ بدلا من لغة الكلمات ــ فى مجموعة مسرحياته التى أطلق عليها اسم « مسرحيات للراقصين » · وكما فعل الرمزيون من قبله ، وجد (ييتس) فى الأسلوب اليابانى فى التجسيد الحركى المسرحى مهربا من أزمة نسبية المعنى فى غياب المطلق ، وتعذر التواصل ، وانفصال الكلمة عن أية دلالة واضحة · وعلى أيدى (ييتس) فى ايرلندة ، وعلى أيدى التعبيريين فى ألمانيا ، تدهورت أهمية الكلمة باعتبارها الموصل الأول على خشبة المسرح حتى وصلت الى الاعتراف المباشر بعبثيتها فى مسرح العبث · ان ازدهار ما أصبح يعرف بلغة المسرح ــ أى الاعتماد فى العرض المسرحى أساسا على الاستعارة المرئية ، والتشكيل المجسد ، والحركة ، والاضاءة ، وباقى عناصر العرض المسرحى المرئية والسمعية ــ كان نتيجة طبيعية لازدياد وعى فنانى المسرح فى القرن العشرين بصعوبة التواصل اللغوى فى ظل النظريات الفلسفية واللغوية الحديثة التى أكدت نسبية المعنى كما أوردنا سابقا ·

وبينما حاول (اليوت) و (ييتس) استخدام الأسطورة استخداما ايجابيا ــ أى استخدامها لتجسيد رؤية فلسفية معينة ــ حاول كتاب آخرون استخدامها استخداما سلبيا أى باعتبارها مجرد حامل سلبى لعدد من المعانى المفككة التى يصعب انتظامها فى بناء منطقى مترابط · وربما كانت أشهر محاولة فى هذا الصدد هى محاولة الروائى الايرلندى (جيمس جويس) فى روايته **أوليس** (عولس) التى استخدم فيها أسطورة « أوليس » كحامل أو هيكل ركب عليه معظم أساليب اللغة

الانجليزية فى الكتابة ، البلاغية منها والأدبية ، منذ العصور الوسطى وحتى الآن ، واستخدمها لعرض يوم عادى فى حياة شخص عادى يعيش فى مدينة عادية ــ هى (دبلن) ــ منذ أن يغادر بيته فى الصباح حتى يعود اليه فى المساء ، وهكذا أصبح موضوع الرواية هو اللغة : أى كل المعانى الممكنة التى يمكن أن تعبر عنها جميع الأساليب اللغوية الممكنة ٠

٢ ــ وأما التيار الثانى الذى نجده فى الاتجاه الابداعى الذى تأثر بفلسفة اللغة فيمثله مجموعة الكتاب الذين قبلوا اكتشافات الفلسفة الحديثة خاصة فيما يتعلق بغياب المطلق ونسبية المعنى دون أن يحاولوا ايجاد نظرية جديدة تطرح تصورا جديدا للمطلق ٠ وانصرف بعضهم الى تصوير الموقف المضحك الباكى لانسان القرن العشرين ، مؤكدين عبثية الحياة فى غياب المطلق ، فظهرت **حركة مسرح العبث** التى أخذت من الفلسفة الوجودية جانبها السلبى التشاؤمى الذى يقول بوحدة الانسان الوجودية واغترابه فى عالم يناصبه العداء ، وباستحالة التواصل على أسس موضوعية ، وجعلت من هذه الأفكار أرضيتها واطارها المرجعى ٠ وفى هذا تكمن المفارقة التى تمثل الفكرة الأساسية التى قام عليها مسرح العبث ٠ والمفارقة هى أن مسرح العبث يعترف بغياب المطلق ولكنه فى نفس الوقت يستحضر هذا المطلق المفقود طول الوقت عندما يجعل التحسر على هذا الغياب والبكاء عليه موضوعه الأساسى الواحد ، المتكرر ٠ وفى هذا يكمن التشابه الفلسفى بين مسرح العبث والمسرح الاغريقى رغم اختلاف الأسلوب الواضح بينهما : فالمطلق فى المسرح الاغريقى كان يفرض نفسه على الأحداث حضورا ، أما المطلق فى مسرح العبث فيفرض نفسه بمحض غيابه ــ أى أنه الغائب الحاضر دائما على مسرح الأحداث ٠ وقد جعل (صمويل بيكيت) من (جودو) فى مسرحيته الشهيرة **فى انتظار جودو** رمزا عالميا لهذا المطلق الغائب الذى يصبح غيابه هو موضوع الحياة الأساسى ٠ ان مسرح العبث ، مثله فى ذلك مثل المسرح الاغريقى ــ يعتمد على ربط الانسان بالمطلق سواء كان حاضرا أو غائبا متجاهلا تماما واقع الانسان الاجتماعى والتاريخى ٠ وهكذا ظل البعد الميتافيزيقى يهيمن على الانسان فى مسرح العبث كما كان يهيمن عليه فى المسرح الاغريقى ٠ ولهذا لم يكن غريبا أن يقول بعض النقاد بأن مسرح واحد من أشهر كتاب العبث ، وهو (يونسكو) يقترب فى روحه اقترابا شديدا من المسرح كما نظر له (أرسطو) ٠ ومسرح العبث ، مثل المسرح الاغريقى ، مسرح شعرى النزعة وان كتب نثرا ، فهو مسرح يعتمد على الاستعارة الشعرية التى توحد بين مستويات التجربة وعناصرها المتباينة فى رؤية شاملة تبلور القانون العام الذى يحكم الأشياء فى كليتها ٠ وبينما كان

هذا القانون المهيمن العام فى المسرح الاغريقى هو القدر ، أصبح فى مسرح العبث هو غياب « القدر » أو « جودو » أو « المطلق » ـ ذلك الغياب الذى أصبح اسمه « العبث » . وبينما كانت الاستعارة الشعرية فى المسرح الاغريقى استعارة لغوية ، أصبحت الاستعارة ، فى مسرح العبث الذى يقوم على فكرة لا جدوى اللغة استعارة حركية مرئية مجسدة (٤٥) . والقارىء لمسرح العبث نادرا ما يجد فيه شخصيات متفردة محددة الملامح فى اطار سياق اجتماعى تاريخى محدد . فشخصيات هذا المسرح تقترب الى حد كبير من النمط الانسانى الذى كان يقوم بدور البطولة فى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى وكان يسمى ببساطة الانسان أو (Everyman) أى رمز جميع البشر . كذلك فالموقف الأساسى المتكرر فى مسرح العبث هو نفس الموقف الذى نجده فى هذه الدرامات الدينية وهو « البحث عن الخلاص الروحى » . ولكن بينما كان مسرح العصور الوسطى الدينى يؤكد امكانية هذا الخلاص ، جاء مسرح العبث ليؤكد استحالته . لهذا يحق لنا أن نصف مسرح العبث كما نجده عند بيكيت بالذات بأنه مسرح دينى فى جوهره ينعى غياب العقيدة ، ويؤكد بصورة غير مباشرة وملتوية أهمية الايمان بالمطلق ، كما يؤكد تفوق الرؤية الدينية على الرؤية العلمانية . وهو أيضا مسرح يدحض أهمية الفعل الانسانى فى تقرير المصير . اذ هو يبدأ بتأكيد عبثية الفعل والقول فى غياب العقيدة ، وينتهى الى انكار الانسان والتاريخ . ورغم أن الكاتب الفرنسى (يوجين يونسكو) يختار عادة أن يضع شخصياته فى اطار اجتماعى واضح بعض الشىء ، الا أن التجربة التى يصورها مسرحه فى النهاية هى تجربة دينية أساسا ، لا اجتماعية . ففى مسرحية **قاتل بلا أجر** (Tueur sans gages) على سبيل المثال ، يقدم يونسكو صورتين متناقضتين واحدة تمثل المجتمع الفرنسى الحاضر والأخرى تصور عالما مثاليا تقدم فيه التكنولوجيا جميع الحلول ، لدرجة التحكم فى المطر وفصول السنة . ولكن المسرحية تستخدم التناقض بين الصورتين لتؤكد فى النهاية أن هناك مشكلة واحدة لن ينجح الانسان فى تخطيها أو حلها وهى مشكلة الموت الذى يقف خارج حدود العقل والمنطق والتكنولوجيا والأخلاق والقوانين الوضعية . ويتجلى هذا فى اللقاء الذى ينهى المسرحية بين القاتل المجهول (الذى قد يظهر أو لا يظهر على المسرح ـ كما يقول (يونسكو) فى الارشادات المسرحية) ، والذى يرمز الى الموت ، وبين بطل المسرحية (بيرانجيه) الذى يمثل فى هذه المسرحية ، وفى معظم مسرحيات يونسكو التى يدعى فيها البطل دائما (بيرانجيه) ، الانسان ، أو Everyman . أى أن (يونسكو) يستخدم البعد الاجتماعى فى تأكيد فكرة شبه دينية ـ اذ يصبح الموت فى مسرحيته هذه رمزا للقانون المطلق الثابت الذى تتضاءل أمامه أهمية الانسان والتاريخ والفعل .

ورغم أن (يونسكو) يوظف مسرحه أحيانا للاحتجاج على بعض الأوضاع الاجتماعية ولانتقاد بعض العلاقات الانسانية ، مثل انتقاد دكتاتورية السلطة التعليمية وعلاقة التلميذ بالمعلم فى **الدرس** مثلا أو الاحتجاج على آلية ونمطية الحياة الحديثة التى يفقد الانسان فيها آدميته ويتحول اما الى آلة أو الى حيوان ـ كما نرى فى مسرحية **الخرتيت** ـ رغم وجود هذا النوع من النقد الاجتماعى فى مسرح يونسكو الا أن مسرحياته فى مجموعها تقدم تفسيرا دينيا لا اجتماعيا لعبثية الحياة ٠ ومن الجدير بالذكر أنه كلما ازداد وعى الكاتب العبثى بالبعد الاجتماعى كلما ابتعد عن الرؤية العبثية وركز فى مسرحه على المشاكل التى يمكن أن يلعب فيها الانسان دورا بدلا من المشاكل الميتافيزيقية التى يقف عاجزا حيالها ٠ ويتضح هذا فى اتجاه (جان جينيه) مثلا الى مسرحيات النقد السياسى فى مسرحية **السود** التى تهاجم التفرقة العنصرية ثم فى مسرحية **الحواجز** التى تهاجم الاستعمار الفرنسى فى الجزائر ٠ كذلك يتضح هذا فى تحول واحد من أشهر كتاب العبث وهو (آرثر أداموف) من الرؤية الدينية ـ العبثية (أى التى تؤكد أهمية العقيدة عن طريق تصوير عبثية الحياة فى غيبتها) الى الايمان بالشيوعية (٤٦) ٠ أى تحوله من البكاء على غياب المطلق الى رؤية علمانية تؤكد فاعلية الانسان التاريخية ٠

ويرى بعض النقاد أن الكاتب المسرحى الانجليزى الشهير (هارولد بنتر) ينتمى الى تيار العبث فى المسرح ٠ بل ان (بنتر) نفسه قد اعترف فى أحد أحاديثه بتأثره المباشر (بصمويل بيكيت) ٠ الا أن (بنتر) يختلف عن (صمويل بيكيت) اختلافا هاما : لقد أدخل (بنتر) الى مسرحه البعد الاجتماعى الذى تجاهله (بيكيت) تماما ٠ فهو لا يصور شخصياته فى فراغ كما يفعل (بيكيت) ، بل يضعها فى الزمان الحاضر فى بيئة اجتماعية محددة ، بل ويوضح الطبقة الاجتماعية التى تنتمى اليها كل شخصية ٠ كذلك فأبطال (بنتر) ليسوا رموزا للانسان بل شخصيات محددة ٠ وبينما يوظف (بيكيت) مسرحه لخلق تجربة دينية ـ عبثية (بالمعنى الذى حددناه آنفا) من خلال سخريته من عبثية اللغة ، يوظف (بنتر) الاطار الاجتماعى واللغة فى مسرحه للغوص فى وجدان شخصياته وتجسيد حالاتها النفسية والشعورية ، وكشف عزلتها ومعاناتها ، واحساسها بالاحباط ٠ فمسرح (بنتر) مسرح نفسى بالدرجة الأولى يركز أساسا على الحالات النفسية والمشاعر التى تصاحب العلاقات الانسانية ٠ ففى مسرحية **الخادم** مثلا نجد (بنتر) يستخدم العلاقة الاجتماعية بين السيد والعبد ليقدم دراسة فى سيكولوجية الغزو والتسلط النفسى من ناحية ، وفى سيكولوجية الخضوع والعبودية النفسية من ناحية أخرى ٠ وقد يفسر البعض المسرحية تفسيرا فرويديا فيرون فى الخادم «الأنا السفلى»

التى تنجح أخيرا فى قهر «الأنا العليا» ـ متمثلة فى السيد ـ وفرض سيطرتها عليها ٠ وقد يرى البعض فيهـا نبوءة بانهيار النظـام الطبقى وانتصار الطبقة العاملة على الأرستقراطية العاطلة ، وقد يرى فيها آخر هجوما ملتويا على الطبقة العاملة حيث ان تصوير (بنتر) للخادم هو أبعد ما يكون عن التعاطف ٠ ولكن المهم هو أن فكرة الغزو والاستعمار النفسى تتردد دائمـا فى مسرح (بنتر) من مسرحيـة الى أخرى ٠ ففى مسرحية **حفلة عيد الميلاد** مثلا يتعرض البطل (ستانلى) فى منفاه المختار بأحـد الفنادق الصـغيرة فى مدينة ساحلية الى غـزو مرعب من قبـل شخصيتين غامضـتين همـا (جولد برج) و (ماكان) اللذان يقومان باستجوابه بطريقة تشبه طريقة « الجستابو » تنتهى بأن يصاب (ستانلى) بشبه انهيار عصبى ، وتنتهى المسرحيـة بأن يصطحب (جولدبرج) و (ماكان) (ستانلى) الى مكان غير معلوم ليقوم بعلاجه شخص مجهول « ذو حيثيات ومؤهلات » يدعى (مونتى) ٠ وفى مسرحية **أيام زدان** تأتى الصديقة (كيت) من الماضى لتغزو حياة الزوجين (ديلى) و (أنا) ، وتحاول الاستحواذ على صديقتها القديمة (أنا) بدعوى الصداقة والولاء النفسى ٠ وفى مسرحية **العودة الى البيت** يأتى الابن (تيدى) من أمريكا لزيارة أسرته بانجلترا حتى تتعرف بهم زوجته (روث) وتنتهى المسرحية برحيله وحده وبقاء (روث) لترعى العائلة التى سيطرت عليها سيطرة كاملة بحيث لم تعد تستطيع الحياة دونها ٠ ورؤية (بنتر) تتلخص فى أن الفرد يتعرض دائما فى كل دقيقة الى محاولات الغزو والقهر ويحاول دائما أن يردها وأن يجد لنفسه ركنا آمنا مستقلا ولكن دون فائدة ٠ ورؤية (بنتر) تقترب فى هذا من مقولة (سارتر) الشهيرة بأن « الجحيم هو الآخرون » ٠ وهى رؤية هروبية فى صميمها رغم أنها تدين جميع أنواع القهر الفكرى ومحاولات القولبة التى يتعرض لها الفرد فى العصر الحديث ٠ ان خطورة عبثية اللغة ، كما تتضح فى مسرح (بنتر) تكمن فى أنها أصبحت سلاحا خطيرا حين فقدت معناها : اذ يمكن تطويعها لخدمة أى هدف ولفرض السيطرة ، ويمكن استخدامها سلاحا أعمى فى عمليات القهر النفسى والفكرى ٠ وهـذا ما يتضح بجلاء فى مشهد الاستجواب العبثى ، الهزلى المخيف ، فى مسرحية **حفلة عيد الميلاد** ٠

ان (بنتر) فى مسرحه يكشف أن غياب المطلق لم يحرر الانسان من العبودية الفكرية ويضمن له حرية القول والفكر والعمل ٠ فقد ظهرت فى العصر الحديث ألوان جديدة من القهر الفكرى تتقنع كلها بقناع المطلق، وتستخدم اللغة الفاسدة كسلاح ارهابى ، وتعاقب الفرد اذا اختلف عنها ٠ ان (بنتر) يرى أن المطلق الدينى القديم قد حل محله مطلق جديد هو

النظام الاجتماعي الذى يستعبد الفرد · وفى هذا يختلف (بنتر) كل الاختلاف عن مسرح (بيكيت) الذى يرى ضياع الفرد فى غيبة السلطة الدينية ·

ولم يكن (بنتر) الكاتب الوحيد الذى تأثر بالنظرة الحديثة للغة باعتبارها نظاما تعسفيا من العلامات والعلاقات التى تفرز معناها بصرف النظر عن الواقع وفى انفصال تام عنه ـ تلك النظـرة التى روجت لها « البنيوية اللغوية » وفلسفة (فتجنشتاين) اللغوية · لقد رأى (بنتر) أن عبثية اللغة وخطورتها تكمن فى انفصالها هذا عن الحياة · وجعل من هذا النظـام اللغوى التعسفى القـائم بذاته ـ كمـا طرحه (سوسير) و (فتجنشتاين) ـ فى مسرحه رمزا لجميع النظم التعسفية القهرية التى تحاول السيطرة على الانسان وتحويله من « فاعل » الى « مفعول به » · واذا كان (بنتـر) يهـاجم البنيـوية اللغـوية ضمنا ، فان (توم ستوبارد) يسخر منها صراحة · ففى أحدث مسرحية له وهى **الشىء الحقيقى** (١٩٨٢) يقول (ماكس) لزوجتـه (شارلوت) فى معرض الحديث ـ فى جملة اعتراضية ـ ما معناه أن البشر ينظرون الى قواعد اللغة باعتبارها مقدسات بينما يتجاهلون مذابح الحيتان التى تهدد هذا النوع بالانقراض والتى ترتكب فى سبيل الربح والتجارة : (فلنحفظ قواعد اللغة ولتهلك جميع الحيتان) (٤٧) · وكان (ستوبارد) قد كتب عام ١٩٨٠ مسرحيتين قصيرتين تمثلان نوعا من الاعداد التجريبى لمسرحيتى **هاملت** و **ماكبث** حاول فيهما أن يطبق نظرية (فتجنشتاين) اللغوية فى انفصال واستقلال اللغة عن الواقع وقال صراحة فى مقدمته المنشورة أن اعداده يعد ترجمة مسرحية لجزء من كتاب (فتجنشتاين) المسمى **أبحاث فلسفية** · ففى المسرحية القصيرة التجريبية المعدة عن مسرحية **هاملت** يحاول (ستوبارد) اختراع لغة جديدة وتدريب المتفرج عليها ليدلل على انفصال اللغة عن الواقع : فهو مثلا يجعل كلمة « »مكعب » تستخدم بمعنى « شكرا » ، وكلمة « لوح » تستخدم بمعنى « جاهز » . وكلمة « كتلة » تستخدم بمعنى « الى بعده » ·· وهلم جرا ·

والمسرحية لا تزيد عن كونها مجرد « دعابة » مسرحية · ويقول (ستوبارد) صراحة فى المقدمة : « لقد استهوتنى فكرة أن أكتب مسرحية يضطر فيها المتفرج الى تعلم لغة جديدة هى اللغة التى كتبت بها المسرحية· وهذه هى حدود هذه التجربة المسرحية » (٤٨) · أما الاعداد القصـير **لماكبث** (والذى يصر (ستوبارد) على ضرورة تمثيله مع المسرحية الأولى ـ حيث أن كلا منهما تكمل الأخرى) فهو يتخطى حدود الدعابة والسخرية من الفلسفة اللغوية · فالمسرحية الثانية تتضمن نوعا من التعليق السياسى

وهجوما على سياســة القهـر الفـكرى التى مارستها السلطــات فى تشيكوسلوفاكيا على المفكرين بعد سقوط حكومة (دوبتشيك) ــ فستوبارد يهدى هذا الاعداد القصير الغريب الى الكاتب المسرحى التشيكى (بافيل كوهوت) الذى منــع من الكتــابة فى فترة التطبيــع (أى العــودة بتشيكوسلوفاكيا الى المســار الاشــتراكى الصحيح) التى تلت حــكم (دوبتشيك) • وفى محاولة التغلب على قرار المنع هذا ، وممارسة نشاطه المسرحى بعيدا عن عيون السلطات ، أنشأ (كوهوت) بالاشتراك مع الممثل (بافيل لاندوفسكى) ــ الذى منعته السلطات هو الآخر من التمثيل لنشاطه السياسى ــ فرقة مسرحية سرية تقوم بالتمثيل فى المنازل بأقل الامكانيات • وكانت **ماكبث** هى احدى المسرحيات التى أعدتها هذه الفرقة اعدادا قصيرا يستغرق ٧٥ دقيقة • وقد أوحى هذا الاعداد لستوبارد بفكرة المسرحية ، فهى تصور فرقة كوهوت ولاندوفسكى وهى تحــاول تمثيل نسخة مختصرة لمسرحية **ماكبث** فى منزل سيدة مولعة بالفنون ، ثم يصل مفتش البوليس الذى يحاول ايقاف العرض ، ثم تدخل شخصيات تتكلم اللغة الجديدة التى درب (ستوبارد) المتفرج على فك طلاسمها فى مسرحيته السابقة المعدة عن **هاملت** بحيث تختلط هذه اللغة الجــديدة باللغة العادية وبلغة شكسبير • ويوظف (ستوبارد) هذا الخليط الفكاهى المجنون للتعليق الساخر على الديكتاتورية السياسية ، واللغة ، بل والفن أيضــا •

ولم يكن (فتجنشتاين) هو الفيلســوف الوحيــد الذى عــرض (ستوبارد) له فى مسرحياته • ففى مسرحية **البهلوانات** نجده يسخر من فلسفة (جورج مور) الأخلاقية النفعية • أما بطــل المسرحية فهو أستاذ فلسفة يظل طوال المسرحية حبيس مكتبه وحبيس مشاكل فلسفية من النوع الذى تعرض له (جورج مور) • أما زوجته فهى ممثلة معتزلة تعانى من توتر عصبى وتظل طوال المسرحية حبيسة حجرة نومها وحبيسة ذاتها • وينتهى بها الأمر الى ارتكاب جريمة قتل • أى أن كلا من البطل والبطلة يعيش فى انفصال تام عن الواقع الذى يراه المتفرج مجسدا على شاشة (تمثل شاشة التليفزيون) تعرض مشاهد من حرب فيتنام • وهكذا يؤكد (ستوبارد) انفصال الفلسفة عن الواقع . ويدينها لهــذا السبب • وفى كل مسرحيات (ستوبارد) يلمح القارىء هذا الانفصال ــ أى انفصال اللغة والفلسفة عن الواقع •

وفى النمســا تأثر الــكاتب المسرحى (بيتــر هاندكه) بآراء (فتجنشتاين) حول قدرة اللغة على تكبيل حرية العقل • لقــد قال (فتجنشتاين) أن اللغة تحاول دائمــا أن تضلل الانسان وتسلب لبه

بسحرها ، وقال ان جميع المعضلات الفلسفية هي معضلات لغوية في أساسها يمكن حلها عن طريق التحليل اللغوي لاكتشاف القوانين التي تنظم عمل اللغة بحيث نستطيع فهمها · أي أن المشكلات الفلسفية التي حيرت الانسان على مر التاريخ لا يكمن حلها في أي اكتشافات جديدة ، بل في اعادة ترتيب وصياغة ما لدينا من أفكار · وقد شبه (فتجنشتاين) الفيلسوف بالطبيب الذي يحاول أن يخلص العقل الانساني والمسائل الفلسفية من آفات وعلل اللغة (٤٩) ·

وفي حديث أدلى به (هاندكه) الى احدى الصحف عام ١٩٧٠ نجده يردد نفس الأفكار · فهو يقول بأن أول خطوة نحو الوعي الحقيقي هو أن يتعلم الانسان أن يشعر بالغثيان أمام اللغة حتى يتخلص من تأثيرها وسطوتها على فكره ثم يعود فيؤكد أن هدفه ككاتب مسرحي هو أن يكشف كيف تمثل اللغة حائلا بين الانسان والانسان ، وبين الانسان والعالم · ويؤكد أن اغتراب الانسان هو نتيجة لوقوعه أسير الأنماط اللغوية المستخدمة التي تكبل روحه وعقله وتعزله عن عالمه · و (هاندكه) جزء من تيار هام في الأدب الألماني تأثر بأبحاث (فتجنشتاين) الفلسفية في العلاقة بين اللغة والواقع وفطن الى قدرة اللغة على التزييف والقهر الفكري · لذلك فهو يحاول في مسرحياته أن يحرر الكلمات من براثن التقاليد الأدبية والدرامية اللغوية التي زيفتها زمنا طويلا وأعطتها دلالات عاطفية وأخلاقية لا تنتمي اليها في الواقع · أي أن مسرحياته تدور حول استخدام الانسان للغة وتأثير اللغة على الانسان · فهي لا تنطلق من افتراض أن اللغة أداة توصيل شفافة تنقل لنا حقائق موضوعية موجودة في العالم حولنا وخارجنا ، بل تنطلق من فكرة ضرورة البحث في طبيعة اللغة . وفي علاقة الانسان باللغة التي يستخدمها ، وبأسلوب تعبيره اللغوي عن نفسه ·

وباستثناء مسرحية صامتة (مايم) واحدة ، كتب (هاندكه) عددا من المسرحيات التي تدور كلها حول طبيعة اللغة وتحاول أن تقدم لنا في صورة درامية القوانين النحوية التي تتحكم في لغتنا ، وبالتالي في طريقة تفكيرنا · ان الانسان في رأي (هاندكه) يكون صورته عن العالم من خلال الأشكال والأنماط اللغوية الموروثة ، وهذه الأنماط بدورها تفرض عليه أفكارا ، ومعاني وحالات شعورية ليس هناك ما يبررها من واقع تجربته ، وهذه الأفكار والمشاعر التي تفرزها الأنماط اللغوية في وجدانه وعقله تدفعه الى أفعال لم تكن في حسبانه ·

وفي أول مسرحياته الطويلة التي أسماها ، **كاسبار** استخدم (هاندكه) قصة حقيقية غريبة أثرت في عدد كبير من الشعراء والكتاب

عندما ظهرت الى النور عام ١٩٢٨ . والقصة هي أن السلطات في مدينة (نورمبرج) عثرت على شاب حديث السن يتجول على غير هدى في شوارع المدينة في حالة شديدة من الذعر والهزال . وعند استجوابه وجد أنه لا يعرف من اللغة الا بضعة جمل قليلة ، وعندما قدموا له الطعام رفض أن يتناول أى شيء سوى الخبز والماء . وعهدت به السلطات الى شخص لرعايته ، ثم مات بعد خمس سنوات . ويستخدم (هاندكه) هذه القصة الحقيقية في مسرحيته ليقول بطريقة درامية أن اكتساب اللغة التي يتصور الجميع أنها ضرورة انسانية ، وما يفرق الانسان عن الحيوان ، هو في حقيقة الأمر أول خطوة على طريق يقود الانسان للدمار . وتبدأ المسرحية بأن يظهر (كاسبار) على المسرح وهو يرتدى قناعا يحمل تعبيرا بالدهشة البالغة . ويراه المتفرج وهو يحاول أن يتعلم المشى ، ويتعثر كطفل صغير. ثم وهو يحاول الكلام وتتعثر الحروف والكلمات التي لا يفهم معناها في فمه . ويرى المتفرج ثلاثة من « الملقنين » الذين يحاولون تلقينه فنون الحديث ويجعلونه يردد كلمات وجملا وراءهم بطريقة آلية . والجمل التي يلقنها الملقنون لكاسبار تمثل مجموعة من التعاليم الاجتماعية الهدف منها محو شخصية (كاسبار) المتفردة ، وتلقينه درسا في كيفية استخدام اللغة (لخلق حاجز بين الانسان والعالم) وللتخلص من كل التناقضات ، وفرض النظام على كل شيء . وأخيرا ، وبعد كثير من التخبط والتعثر يتمكن (كاسبار) من فهم المبدأ الأساسى الذى يحكم تكوين الجملة ـ وهو ايجاد علاقات بين الكلمات توحى بوجود علاقات بين عناصر العالم ـ أى كيفية اضفاء ترابط منطقى زائف عن طريق قواعد النحو واللغة على عالم يفتقد الترابط المنطقى والسببية المنطقية . وأخيرا ينجح الملقنون في تعليم (كاسبار) كل « الأنماط اللغوية التي يجب أن يتسلح بها الانسان المتحضر في صراعه مع الواقع والحياة » .

وبعد أن يتعلم (كاسبار) أن اللغة هي قوة تمكنه من السيطرة على الأشياء ومن تطويع الواقع لخدمة مصلحته يكتمل تعليمه ويعلن الملقنون أنه قد أصبح مخلوقا اجتماعيا صالحا . وهنا تبدأ مرحلة التدمير . فكاسبار يحس بأن الأنماط اللغوية تخنق أفكاره وقدراته الابداعية ويبدأ في محاولة تطويع اللغة ، ولكن اللغة نظام صارم لا يسمح للفرد بأن يتدخل بالتغيير في قواعده ـ انه نظام مستقل له حياته الخاصة وقانونه ومنطقه الخاص ، وعلى الفرد أن يطيعه . ولا تنتج كل محاولات (كاسبار) في تأكيد فرديته وذاتيته الا في انتاج صور متكررة منه تملأ خشبة المسرح ـ أى أن كل محاولة للابداع والتفرد تخفقها اللغة ، فيتحول الابداع الى تكرار للنمط . وفي النهاية يموت (كاسبار) بعد أن يدرك أن الملقنين

الذين علموه كيف يكون مخلوقا اجتماعيا لم ينجحوا فى حقيقة الأمر الا فى قهر ذاته المتفردة ، وقتل روحه وملكة الابداع فيه ، وتحويله الى نمط اجتماعى من السلوكيات والجمل ·

ان مسرح (هاندكه) مسرح فكرى فى أساسه ، لا يلتزم بالقواعد الدرامية الأرسطية من حبكة وشخصيات وصراع متصاعد الى ذروة ونقطة تحول وتطهير أو تكشف···وهلم جرا·انه مسرح يستخدم العناصر المرئية والسمعية فى المسرح لتجسيد وتوصيل فكرة هامة تجسيدا مسرحيا يحمل قدرا كبيرا من الالحاح على الوعى بأهمية الفكرة لحياة الانسان · والفكرة هى أن الأنماط اللغوية والحضارية تحجب عنا حقيقتنا وحقيقة العالم ، وتحمينا من عناء التجربة والتكشف ، وتحيلنا الى أنماط متكررة لا روح فيها ولا حياة ، ولا تفرد ولا ابداع ·

وتتجلى موهبة (هاندكه) المسرحية فى قدرته على تجسيد أفكاره تجسيدا مسرحيا ملموسا يحول الفكرة من مفهوم مجرد الى حقيقة مسرحية ملموسة بحيث تتوحد الفكرة مع وسيلة التعبير المسرحية عنها · فهو مثلا عندما يريد أن يقول لنا بأن فكرة الانسان كمخلوق اجتماعى هى فكرة زائفة تزيف حقيقة الانسان فانه لا يقولها لنا مباشرة ، بل يجعل (كاسبار) يظهـر على المسرح مرتديا قنـاعا مسرحيا صارخا وملابس تشبه ملابس المهرجين فى السيرك بحيث يوحى لنا مظهـره بفكرة التمثيـل والزيف والاصطناع الذى يجافى الحقيقة · والمسرحية بأجمعها تؤكد لنا عن طريق مسرحيتها المبالغة المفتعلة التى لا تحمل أى قدر من الايهام المسرحى بأن عملية تحويل الفرد الى مخلوق اجتماعى هى عملية مسرحية زائفة مفتعلة· لقد رفض (هاندكه) تماما فكرة أن الدراما هى محاكاة للواقع أو تصوير له · وأكد فكرة مسرحية العرض المسرحى ·

فالعرض المسرحى ينبغى ألا يوهم المتفرج بأن ما يراه حقيقة ، أو شريحة من الواقع ، أو تجربة عالمية · ان المسرح يكشف للمتفرج كيف تستطيع مجموعة من التقاليد اللغوية والفنية والسلوكية أن تخلق وعما زائفا بالواقع ، وأن تحول فردا حقيقيا الى نمط زائف ــ كما تفعل اللغة والتقاليد الاجتماعية بنا خارج المسرح · ان (هاندكه) يستخدم المسرح لا ليكشف للمتفرج طبيعة العالم الحقيقية خارج المسرح ، بل لينبهه الى مسرحية المسرح ويجعله واعيا بكل أساليب الايهام والاقناع والقولبة التى تستخدمها الدراما بحيث يصبح قادرا على مقاومتها والتغلب عليها سواء فى عالم المسرح أو فى العالم خارج المسرح · ان (هاندكه) يقول للمتفرج صراحة ان المسرح لعبة لها قواعدها وليس الحقيقة ، وكذلك فاللغة ،

والسلوكيات الاجتماعية ، هما أيضا لعبة تفرض قوانينها على حياته وتزيف حقيقته . لقد اعتقد (هاندكه) أن المسرح يجب ألا يقدم للمتفرج صورة للحياة ، ويوهمه بصدق هذه الصورة ، بل يجب أن يكشف له زيف كل الصور التى تقدمها له اللغة والتراث والمجتمع عن الحياة . ويحاول (هاندكه) فى كل مسرحياته أن يشرك المتفرج ايجابيا معه فى عملية التكشف هذه بحيث يخرج المتفرج من المسرح وقد ازداد وعيه باللغة التى يسمعها والتى يستخدمها ، وبأوجه قصورها . وقدرتها على التزييف . وأنماطها المتكررة التى تقولب تجربته وأفكاره بصورة غير محسوسة .

وقبل مسرحية **كاسبار** كتب (هاندكه) مسرحيتين قصيرتين هما **اهانة المتفرجين** ، **واتهام الذات** . وكل من المسرحيتين تعتمد فقط على الكلام — فليس هناك ديكور ، أو شخصيات ، أو حتى حوار مسرحى بالمعنى التقليدى . ففى المسرحية الأولى يقف أربعة أشخاص على المسرح ويشرعون فى الحديث دون توقف ، دون أن يكون حديثهم حوارا بالمعنى المفهوم . وهم يؤكدون للمتفرج أنه لن يجد هنا عرضا مسرحيا ، أو تصويرا للحياة ، أو دراما خيالية ، أو واقعية من أى نوع ، ولا تمثيلا لحادثة مضت ، ولا شخصيات ، ولا قصة . لن يجد المتفرج الا خشبة المسرح العارية واللغة التى سيكشف المؤلف عن طبيعة العملية الدرامية المصطنعة التى تدور داخل بنائها المحكم المنفصل عن الواقع . وبعد هذا تؤكد احدى الشخصيات للمتفرجين أنهم هم موضوع المسرحية وأن هدف المسرحية هو أن توقظ لديهم الوعى بأنفسهم ، ثم تشرع الشخصيات بالتبادل فى امطار المتفرجين بسيل من النعوت أو الصفات التى يمثل بعضها شتائم واتهامات عقائدية ، ويمثل البعض الآخر ألفاظ مديح طنانة وكليشيهات تعظيم وتوصيفات لمواقف فلسفية .. بحيث تختلط جميعها بصورة تبعث على الدوار والغثيان والرغبة فى أن تصمت اللغة الى الأبد .

وفى المسرحية الثانية **اتهام الذات** — وهى مثل الأولى مقطوعة لغوية صرفة — يسرد لنا رجل وامرأة (لا يظهران على خشبة المسرح) قصة اكتساب الفرد للغة وكيف تقوم اللغة بدورها بفرض صورة زائفة للعالم على هذا الفرد . والمسرحية تتكون من مجموعة من الكليشيهات والتعبيرات الشائعة وتصاريف الأفعال والقواعد المنطقية والنحوية ، لتؤكد فى النهاية أن اللغة تزيف الفرد والعالم . وفى واحدة من أهم مسرحياته وهى **الرحلة عبر بحيرة كونستانس** يعكس (هاندكه) الآية الأرسطية تماما . فبينما قال أرسطو بأن الفن يحاكى الحياة ، يؤكد (هاندكه) فى هذه المسرحية أن الحياة تحاكى الفن ، بمعنى أن الانسان يتعامل مع الحياة من خلال عدد من التقاليد والقواعد الزائفة المصطنعة كما يفعل الممثل على

خشبة المسرح . فكل انسان فى الحياة يرسم له المجتمع دورا محددا ينبغى أن يلتزم به ، وتفرض عليه اللغة قوالب وأنماطا وكليشيهات ينبغى أن يستخدمها ـ تماما مثل الممثل . لقد شبه (شكسبير) فى مسرحياته مرارا وتكرارا الحياة بالمسرح ، وكان يقصد بهذا التشبيه أنها وهم عارض لا يلبث أن تدركه حقيقة الموت . لكن (هاندكه) يستخدم نفس الاستعارة ليؤكد زيف الأدوار التى يفرضها المجتمع علينا ، واللغة التى نتكلمها ، والأفكار التى نورثها . ان مسرح (هاندكه) يصور أساسا الهوة التى تفصل اللغة عن الحقيقة ، والأفعال عن المعانى التى نعطيها لها . وفى هذا يعتبر مسرح (هاندكه) أوضح تطبيق درامى لنظريات الفلسفة اللغوية الحديثة .

وفى أعمال كل من (بنتر) ، و (ستوبارد) ، و (هاندكه) يلمح القارىء العلامات الأساسية التالية :

١ ـ **التشكك فى الأنماط اللغوية** باعتبارها تمثل نظام قهر وتسلط، وسلاحا خطيرا تستخدمه السلطة الاجتماعية لاستلاب عقل الانسان وفرض أنماط من السلوك والتفكير عليه تتفق ومصلحتها . ويتبع هذا النظرة الى اللغة باعتبارها نظاما مصطنعا لا يعبر عن الواقع بقدر ما يسعى لقولبته .

٢ ـ **استخدام عنصر الكوميديا** ، أو الضحك فى المسرح باعتبار أن الضحك ، أو الاحساس الكوميدى ، يعتمد على شحذ وعى المتفرج النقدى لادراك مفارقة ، أو تناقض بين عنصرين . فالكوميديا ، على عكس التراجيديا ، لا تجعل هدفها استلاب عقل المتفرج ووجدانه لمصلحة رؤية معينة للعالم وتقدمها له وتوهمه بأنها رؤية عالمية حقيقية .

٣ ـ ويتبع هذا **التأكيد على مسرحية الفن المسرحى** ، وعلى الطبيعة المصطنعة للدراما . فالدراما لا تصور أو تحاكى الواقع ، وانما تفحصه فحصا نقديا لتبين لنا أن صورتنا عن الواقع ما هى فى حقيقة الأمر سوى تكوين مصطنع يخضع لمجموعة من التقاليد اللغوية والفكرية والاجتماعية والمسرح يكشف لنا زيف هذه الصورة عن طريق توعيتنا بطبيعة اللغة وبنسبية الأحكام والقيم .

وربما كان أشهر كاتب حاول أن يؤكد نسبية القيم والأحكام ، بل والرؤية الشاملة نفسها ، هو الكاتب المسرحى الايطالى (لويجى بيراندللو) الذى تخلص تماما فى مسرحه من أسلوب أرسطو فى التفكير والمسرحة . لقد رفض (بيراندللو) نظرية أرسطو فى المحاكاة ، ورفض مبدأ المطلق ،

أو القانون العالمي الثابت ، ورفض تماما مبدأ الايهام المسرحي ونظرية التطهير ، وخلق مسرحا يعتمد على فكرة نسبية الحقيقة والمنظور المركب بحيث أصبح مسرحه يوصف بأنه مسرح تكعيبي — أى يحاكى النظرية التكعيبية فى الفن (٥٠) ٠

ثانيا — واما الاتجاه الثانى فى المسرح الحديث ، والذى تأثر أساسا بما أسميناه بفلسفات الفعل ، فيمثله أساسا التياران الوجودى والملحمى فى المسرح الغربى ٠

١ — التيـار الوجودى :

وأهم ما يمكن أن نذكره عن الأدب الوجودى هو ميله « نحو التعميم والشعبية » كما يقول الدكتور (عبد الفتاح الديدى) ٠ ويضيف الدكتور (الديدى) قائلا : « ولهذا يمتاز هذا الأدب بصفة التأثير ومحاولة تغيير الأوضاع واحداث الانقلابات بين الجموع٠وصار الأدب فى مفهوم أصحابه أداة من الأدوات الاجتماعية وعاملا من عوامل النهوض بالناس ٠٠٠٠ وأخطر من هذا كله أن الأدب الوجودى كالرسم الحديث ينبع من عيون التأمل والنظر العقلى ٠ ولا يعتمد فى تأثيره على المحاكاة البلاغية ولا يقف على دعائم من التعبير اللغوى المنمق ٠ ولذلك جـاءت أعمـال الوجوديين خالية من المحسنات اللفظية التى درج عليها الأقدمون فى عصور التقليد ٠٠ وليس معنى هذا أنهم كانوا يعتمدون على أدب الفكرة أو يصطنعون الفلسفة فى غضون تعبيرهم ، وانما معناه أنهم كانوا يستوحون الفكرة العقلية عندما يكتبون قصصهم ورواياتهم وعندما يدبجون المقالات والمسرحيات ٠ ولذلك تأتى آدابهم ترجمة لأساس نظرى وتيسيرا لخطرة ذهنية ٠ فأدب الوجوديين يحيل الفكرة الى واقع حسى ملموس وينزل بالبادرة الى مجال الحياة البسيط » (٥١) ٠

واذا ركزنا على المسرح فى ظل النظرية الوجودية نجد أن أهم الكتاب المسرحيين الوجوديين هما الفيلسـوف الوجـودى (جان بول سـارتر) والكاتب الفرنسى (ألبير كامى) ٠ وأهم ما يميز أعمال سارتر المسرحية هو استخدامه للأسطورة اليونانية القديمة — على طريقة المسرح الاغريقى — لتأكيد فلسفة مناقضة تماما لفلسفة (أرسطو) ٠ (فسارتر) يستخدم الأسطورة لا لترسيخ قوانين مطلقة مسبقة تملى على الانسان طاعتها فى كل الظروف ، بل يستخدمها لتأكيد حرية الفرد فى اختيار أفعاله وفى فرض قيمه من خلال أفعاله ٠ وربما لهذا السبب كان سارتر يكن قدرا كبيرا

من الاعجاب للكاتب اليونانى (يوريبيديس) الذى ترجم له مسرحية **نساء طروادة** • وفى مقدمته لهذه الترجمة يفصح (سارتر) عن سر اعجابه بيوريبيديس حين يقول : « ويدرك المرء أن (يوريبيديس) يستخدم الأسطورة ليهدمها ، ويورد سطوة الأقدار ليدحضها • انه يستخدم العقائد التقليدية ليجعلها تبدو مضحكة » (٥٢) •

وفى أول مسرحياته المسماة **الذباب** (١٩٤٢) يستخدم سارتر أسطورة (أورست) ليدحض تفسير (ايسخيلوس) لها ، فهو يجعل أورست يقتل أمه كليتمنسترا لاطاعة لأوامر الآلهة ولكن كفعل فردى اختيارى حر يتحدى غضب الآلهة الذين لا يؤمن بهم أورست •

والمسرحية تمثل فى مجموعها عرضا دراميا للموقف الوجودى من العالم الذى يضع مسئولية الفعل والقيمة على الانسان وحده • وتمثـل مسرحية **الشيطان والاله الطيب** أضخم محاولات سارتر فى مجال المسرح لتجسيد بعض الأفكار الوجودية تجسيدا مسرحيا مستخدما بعض أساليب المسرح الرمزى • فالمسرحية تدور حول تفنيد جدوى فكرة الألوهية •

أما (كامى) فيبدأ تاريخه مع المسرح منذ عام ١٩٣٦ حين أسس فرقة مسرحية أسماها ، « مسرح العمل » فى أول الأمر ثم غير اسمها بعد ذلك الى « مسرح العمل الجماعى » • وقام (كامى) بالاخراج والتمثيل فى هذه الفرقة ، وأعد لها مسرحية (ايسخيلوس) **بروميثيوس فى الأغلال** وكذلك مسرحية (مالرو) **زمان المهانة** • وفى عـام ١٩٤٤ ألف أول مسرحياته بعنوان **سوء تفاهم** ثم تبعها فى عام ١٩٤٥ بمسرحية **كاليجولا**• وتمثل مسرحية **سوء تفاهم** ترجمة مسرحية لآراء كامى التى عرضها من قبل فى رواية **الغريب** وفى مقالته عن أسطورة **سيزيف** ، والتى تؤكد عبثية الوجود وانتفاء الهدف منه وتدحض تماما فكرة وجود معنى أو هدف أخلاقى مطلق خلف الوجود يعطيه معنى وقيمة •

كذلك فى مسرحية **كاليجولا** نجد (كامى) يعرض لفكرة صراع الانسان مع المستحيل (على منهج سيزيف) ويؤكد وحدة الانسان وعزلته الميتافيزيقية ــ الوجودية • وفى عام ١٩٤٨ تعاون (كامى) مع (جان لوى بارو) فى اعداد روايته الشهيرة **الطاعون** للمسرح فى اطار فكرة المسرح الشـامل ، وحولها الى تعليق سياسى رمزى على فترة الاحتـلال النازى لفرنسا • وترجع أهمية المسرح الوجودى أساسا ــ رغم مباشرته الشديدة أحيانا ، وافتقاره الى التجريب فى الشكل الى حد ما ، وافتقاده

الى عناصر الالتحام الدرامى أحيانا ــ ترجع أهميته الى تأكيد قيمة الانسان، وقيمة الفعل ، ومبدأ حرية الاختيار ، ومبدأ المسئولية الأخلاقية بعيدا عن أى تهويمات ميتافيزيقية وبعيدا عن سيطرة فكرة المطلق ٠

٢ ــ بريخت وتيار المسرح الملحمى :

ورغم تأكيد الكتاب الوجوديين فى مسرحهم على ضرورة الفعل الا أن هذا التأكيد ظل متحضرا فى نطاق المضمون المسرحى ولم يتعده الى مجال الشكل الدرامى وأسلوب العرض ٠ ولم يتحقق هذا الالتحام بين الشكل والمضمون فى اطار فلسفة تأكيد الفعل الا على أيدى (بريخت) الذى جعل من مسرحه شكلا ومضمونا دعوة الى الفعل والتغيير ٠ ولا يغالى البعض حين يصفون (بريخت) بأنه أهم منظر للمسرح والدراما منـــذ (أرسطو) ٠ فالنظرية الأرسطية كما رأينا فرضت هيمنتها على المسرح على مدى قرون طويلة ٠ ورغم أن بعض الكتاب كانوا يعلنون ثورتهم عليها بين الحين والآخر ، الا أن أحدهم لم ينجح فى أن يأتى بنظرية معارضة لنظريته تتمتع أولا وقبل كل شيء بالتكامل الفكرى ٠ فنظرية أرسطو ــ كما أكدنا من قبل ــ ليست مجموعة من القواعد الفنية ، بل هى أساسا نظرة فلسفية تفرض نظرية درامية تساندها ــ أى أنها نظرية أيديولوجية فى وظيفة الدراما وفى الشكل الدرامى الأمثل الذى يحقق هذه الوظيفة على أكمل صورة ٠

لقد ثار الداديون مثلا فى العشرينيات من هذا القرن على (أرسطو) والنظرة الأرسطية للدراما ، ونشروا اعلانا (مانيفستو) يرفض ويهاجم كل مبادئها ٠ ولكن احتجاج الداديين ظل احتجاجا سلبيا هداما اذ فشلوا فى تقديم نظرية بديلة متكاملة فكريا وفنيا ، ولذلك لم تفرز الحركة الدادية مسرحا بالمعنى المفهـــوم ، وكانت معظم عروضـــهم اما احتجاجية هدامة أو مجرد هلوسة ٠ كذلك تضمنت العبثية والسريالية نوعا من الثورة على النظـــرية الأرسطية ، ولكنهما رغم ذلك احتفظتا ببعض من ظلال فلسفة أرسطو ونظريته فى الدراما ، ففشلت السريالية فى انتاج حركة مسرحية متميزة ، وجاءت العبثيـــة بنوع من المسرح يمثل صورة معكوسة من المسرح الاغريقى ٠ لقد صورت العبثية الواقع الفاقد المعنى بصورة تنعى غياب البعد الميتافيزيقى ، فجاء مسرح العبث تعليقا حزينا ساخرا على غياب هذا البعد ٠ أى أن البعد الميتافيزيقى ظل فى مسرح العبث بسبب غيابه وأصبح غائبا حاضرا فى نفس الوقت ٠ وأما فى نظرية

السرياليين ، فنجد أنهم جعلوا من العقل الباطن معادلا مساويا للبعد الميتافيزيقى بحيث اقترب مسرحهم من مسرح الرمزيين ، وأصبح الواقع المنطقى المحسوس فى نظريتهم هو الستار الذى يحجب الحقيقة التى تكمن فى عالم ما فوق . أو تحت ، أو بعد المادة ، وبينما أسمى الرمزيون هذا العالم عالم الحقائق الروحية ، أسماه السرياليون عالم الحلم والرؤى الباطنية التى لا يتدخل فيها الوعى · وكما جعل أرسطو من الانسان عبدا لقوانين عالمية مطلقة فوق الانسان وتسبق تجربته ، وتحدد مصيره ، جعل السرياليون الانسان عبدا لذلك المطلق ، الخفى ، المجهول ، المسمى باللاوعى ·

لقد أحدث (بريخت) ثورة حقيقية فى نظرية الدراما ، وأتى بنظرية عكسية تماما لنظرية أرسطو · وجوهر الخلاف بين أرسطو وبريخت يتلخص فى جملة (ماركس) الشهيرة التى أوردناها آنفا والتى تصف الفلسفة بأنها حصرت جهودها على مر الزمن فى المجىء بنظريات فى تفسير العالم بدلا من أن تحاول تغييره · لقد آمن بريخت بالماركسية بعد فترته الفوضوية الأولى ، وخلق نظريته المسرحية فى اطار الفكر الماركسى ، فجاءت لهذا مخالفة تماما لنظرية أرسطو · لقد قامت النظرية الأرسطية على مبدأ خدمة وتدعيم الأيديولوجية السائدة ، وجعلت من الفن محاكاة للحياة بفرض تأكيد صحة هذه الأيديولوجية ، لذلك ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية مقنعة عن العالم ، وأكدت على مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحده مع هذه الصورة · أما النظرية البريختية الماركسية فقامت على مبدأ محاولة هدم الأيديولوجية السائدة والدعوة لأيديولوجية جديدة · لذلك أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج ايجابيا فى العرض وعلى ضرورة ايقاظ وعى المتفرج النقدى بمثالب الأيديولوجية السائدة فى تصويرها للواقع بحيث ينتبه المتفرج الى ضرورة تغييرها ، وتستيقظ لديه الدفعة نحو الفعل الثورى بهدف التغيير · وفى سبيل تحقيق هذا الهدف الأساسى استن بريخت مجموعة من القواعد الفنية فى العرض المسرحى تشمل كل نواحيه (من ديكور وأسلوب تمثيل وشكل درامى) هدفها جميعا هدم مبدأ الايهام والتعاطف الأرسطى ، واثارة وعى المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الذى يقدمه العرض على خشبة المسرح ، واثارة الرغبة فيه الى تغيير هذا الواقع تغييرا جذريا لاستبدال الأيديولوجية السائدة التى تفرز هذا الواقع المتناقض الغريب بالنظرية الماركسية التى ستزيل من عالمه عناصر الاغتراب · ان (بريخت) لم يكن مجرد فنان مجدد تجريبى فى مجال المسرح ، لقد كان بحق ــ كما كان يطلق على نفسه ــ فيلسوفا للمسرح خلق نظرية فنية فكرية متكاملة تغطى جميع

أوجه العرض المسرحى سواء من ناحية النص أو التمثيل أو الديكور أو الأغانى والموسيقى ، وتشرح طبيعة التجربة المسرحية ووظيفتها وعلاقتها بالنشاطات الانسانية الأخرى · لهذا كان تأثير (بريخت) عريضا وواسعا على المسرح ، وأفرز مسرحه الملحمى فروعا كثيرة مثل المسرح الفقير فى أمريكا اللاتينيـة ، والمسرح الوثائقى فى أوروبا ، والمسرح البديل فى انجلترا وأمريكا · وسواء اتفق المرء فكريا مع (بريخت) أم اختلف معه ، فلا يستطيع الا أن يعترف بأنه كان الفيلسوف والكاتب المسرحى الوحيد الذى استطاع أن يقتلع النظرية الأرسطية فى الدراما من جذورها الأيديولوجية ليطرح تصورا فنيا وأيديولوجيا جديدا فى طبيعة الدراما ووظيفتها ·

المسرح بين الفكر والسياسة

في القرن العشرين ظهر في أوروبا مصطلح مسرحي جديد هو المسرح السياسي • واذا حاولنا تعريف المسرح السياسي بأنه المسرح الذي يتعرض لقضايا سياسية نكون كالذي عرف الماء بعد الجهد بالماء • اذ أننا وقبل كل شيء يجب أن نحدد بوضوح ما نعنيه بكلمة سياسة •

فوفق تعريف معين لمعنى كلمة سياسة يمكننا القول بأن المسرح ، بل والأدب كله ، كان ومازال في أحد مظاهره سياسيا • أي أننا اذا اتفقنا على تعريف السياسة بأنها مجموعة الأفكار أو الفلسفة التي تشكل نظرية الحكم التي يتم في ضوئها تنظيم علاقات الأفراد والمجموعات في المجتمع وفق قوانين وقيم معينة تحكم توزيع السلطة والمال وتحديد الأدوار ومناطق التحرك للأفراد والجماعات — اذا اتفقنا على هذا التعريف لكلمة سياسة يمكننا اذن أن نصف المسرح بأنه كان دائما سياسيا — بمعنى أن كل مسرحية نعرفها تتضمن بصورة مباشرة أو غير مباشرة ايديولوجية ونظاما يشكلان الخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية للصراع القائم في الدراما ، ويحددان مساره ونهايته حتى وان كان هذا الصراع صراعا نفسيا بالدرجة الأولى •

أي أن السياسة بأوسع معانيها — أي باعتبارها المحيط الفكري والاجتماعي الذي يتم في اطاره الصراع الدرامي — تمثل فرضية أساسية في الدراما على مختلف أشكالها وفي مختلف عصورها •

ولنأخذ مثالا للتدليل على ذلك ، ولتكن مسرحية شكسبير ماكبث :

ان شكسبير يصور فى هذه التراجيديا الدامية التفتت والتهرؤ الذى يصيب النفس البشرية عندما يخون الانسان طبيعته الخيرة تحت ضغط الاغراء أو لمغنم عارض ·

وهو يبلور هذه الفكرة من خلال قصة اسكتلندية قديمة تحكى بأن قائدا قتل الملك الذى تربطه به وشائج القرابة والذى ينزل ضيفا ببيته ، ويجزل له العطاء ، وذلك بدافع الطمع فى التاج ، وبتحريض من زوجته ·

وبعد أن يحصل ماكبث فى القصة الاسكتلندية على التاج يحاول أن يؤمن مركزه عن طريق التخلص من معارضيه فيمعن فى القتل والطغيان ، ويسود الظلم البلاد حتى يعود ابن الملك المقتول والوريث الشرعى الى اسكتلندة ، ويعزل هو ومعاونوه ماكبث الطاغية ، ويستعيد ملك أبيه ·

وفى أيدى شكسبير تحول ماكبث من مجرد وحش كاسر وطاغية لا يكترث بشىء سوى الاحتفاظ بالعرش الى انسان معذب خان ذاته الخيرة التى تمتلىء « بلبن الرحمة » كما تصفها زوجته ــ وخان قانونه الأخلاقى الذى يحرم قتل الضيف وسفك دم الأقرباء ، وخان أيضا عقيدته الدينية والفلسفية التى ترى فى الملوك ــ وفق فلسفة العصور الوسطى ظلا لله على الأرض وممثلين له فى ادارة نظامه الكونى ·

ونتيجة لهذه الخيانة المركبة المتعددة الجوانب يفقد ماكبث انسانيته، وتتحلل شخصيته ، ويضحى مخلوقا شائها معذبا ، بينما تنتحر زوجته بعد أن يصيبها الجنون تحت وطأة عذاب الضمير · **وينتهى الأمر بماكبث الى ما يشبه العدمية الكاملة عندما يقول فى القمة المأساوية للمسرحية :**

وهكذا ستمضى بنا الأيام حثيثا
تزحف بخطوات ثقيلة متباطئة
تحملنا من يوم الى يوم حتى نهاية الزمن
وما كانت كل أيامنا الماضية سوى شموع على طريق العدم
تهدينا نحن الحمقى الى تراب القبر ·
(ترجمة المؤلفة)

وكما نرى من هذا العرض السريع ، فان الموضوع الرئيسى فى المسرحية هو خيانة النفس ومعاناتها ــ ومع ذلك ، فمسرحية ماكبث مسرحية سياسية بالمعنى الواسع الذى حددناه سابقا · اذ أن الموضوع الرئيسى لا يتم طرحه فى فراغ ، بل لا يمكن طرحه على الاطلاق الا فى اطار الفلسفة العامة التى تحكم المسرحية والتى تقوم على التسليم بنظرية

الحكم الملكي الوراثي التي ساندتها الكنيسة في العصور الوسطى · وبدون هذا التسليم لا يمكن ابراز معاناة ماكبث النفسية ابرازا كاملا · فقتل ماكبث للملك كما تصوره المسرحية ليس مجرد جريمة أخلاقية ، بل هو أيضا جريمة سياسية واجتماعية ، وانتهاك للفلسفة الدينية والقوانين الأزلية التي تطرحها ·

اذن ، فاذا أردنا التعميم يمكننا أن نقول بأن المسرح كان دائما سياسيا اذا قصدنا بالسياسة اطار القيم الذى تتضمنه المسرحية وتسلم به وتتخذه أرضا لطرح قوى الصراع (وهو جوهر الدراما) ، ومحيطا لمراحل احتدامه (أى للحدث) وقانونا يحدد مساره ونتيجته ومعناه الكامل ·

أما اذا أردنا المزيد من التخصيص ، فيمكننا القول بأن صفة المسرح السياسى ينبغى أن تقتصر على ذلك النوع من المسرح الذى لا يكتفى بأن يتخذ من فلسفة الحكم خلفية مسلما بها للصراع ، بل يتخطى ذلك الى اتخاذ فلسفة الحكم نفسها مادة للصراع – أى يصبح موضوعه السلطة والفلسفة التى تساندها ، والقوانين التى تفرزها ، ومظاهر تطبيقها ·

والمسرح السياسى بهذا المعنى الأكثر تخصيصا ليس جديدا ولا يقتصر على القرن العشرين ، بل نجده فى أعمال كثير من كتاب المسرح ليس أقلهم شكسبير وبايرون وشيللى وبوشنر وتشيكوف (فى مسرحية **بستان الكرز** خاصة) ، كما نجده فى أعمال بيسكاتور وبريخت وسارتر وتوللر وغيرهم ·

والمسرح السياسى الذى يتخذ من فلسفة الحكم فى جوهرها النظرى أو فى بعض مظاهرها أو انماط تطبيقها مادة وموضوعا له ينقسم الى ثلاثة أنواع واضحة :

١ – مسرح سياسى اصلاحى : أى مسرح نقد سياسى بناء يهدف الى اصلاح أخطاء التطبيق ويؤدى فى النهاية الى تثبيت النظام السائد ·

٢ – مسرح سياسى ثورى : وهو مسرح دعوة (فى أفضل صورة) أو دعاية (فى أسوئها) ، وهو يدعو الى استبدال نظرية سياسية بأخرى ·

٣ – مسرح فكرى سياسى حقيقى : وهو المسرح الذى يعرض لعدة أيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بعينها ·

وسنناقش كلا من هذه الأنواع بالتفصيل وعلى حدة :

أولا : أما النوع الأول وهو المسرح الاصلاحى فنجده بصورة واضحة منذ بدايات المسرح سواء فى مصر القديمة أو فى اليونان ·

ففى مصر القديمة ــ كما تخبرنا د٠ هيام أبو الحسين فى دراستها « المسرح المصرى القديم » (فصول ــ ٣ ــ ١٩٨٢) ــ وخاصة فى عصر الاضمحلال والفوضى والغزو الأجنبى بعد انهيار الأسرة السادسة ــ « ظهر نوع من المسرح السياسى الساخر الذى يسخر من الفوضى الاجتماعية والسياسية والبلبلة الفكرية مثل مسرحية **مبعوث حورس** ، أو الذى يهاجم الحاكم الذى يحاول تغيير عقيدة المجتمع مثل مسرحية **هزيمة أبوفيس** التى تهاجم الملك أبوفيس لاحلاله عبادة ست بدلا من أوزوريس ، أو الذى يهاجم الغزو الأجنبى مثل مسرحية **عودة ست** التى تعقد محاكمة للمحتل البغيض قمبيز تنتهى بطرده من أرض مصر باعتباره ممثلا لاله الشر ست»٠

ولكن الواضح فى جميع هذه النصوص المصرية القديمة ــ ليس فقط فى مجال المسرح بل وأيضا فى مجال الأدب (مثل نص « الفلاح الفصيح » ونص « نسو كاره الحياة ») الواضح أن الفلسفة الأساسية التى كانت تحكم السياسة والمجتمع وتنبع من العقيدة الدينية لم تتعرض لهجوم أو نقد جذرى ، بل انصب كل النقد على تجاهلها ، أو فساد تطبيقها ، أو تركها عرضة للخطر سواء من قبل الغازين أو من قبل الملوك المنشقين عليها ٠ وتدليلا على ذلك نجد أن الكورس فى مسرحية **عودة ست** كما تذكر د٠ هيام أبو الحسين ــ يخاطب المحتل قمبيز قائلا : « سنطردك شر طردة الى بلادك آسيا ، مصر لن تخرج عن طاعة حورس » ٠ أى أن هذه المسرحية السياسية التى تعود الى القرن السادس قبل الميلاد تناقش الأحوال السياسية من منطلق التمسك بالقانون القديم والعقيدة الأوزورية ٠

كذلك فى اليونان القديمة وجد هذا النوع من مسرح النقد السياسى الذى يهدف الى الاصلاح منذ البداية ٠ فكما يقول د٠ أحمد عتمان فى كتابه **الشعر الاغريقى** ، كان الشاعر فرونيخوس « أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما فلقد كتب عن الثورة الأيونية التى لم يلعب فيها الأثينيون دورا مشرفا عندما قمعها الفرس عام ٤٩٤ وأسروا مدينة ميليتوس بعد تدميرها » (ص ٢٠٣) ٠ أى أن فرونيخوس أرخ فى مسرحيته فتح ميليتوس لهزيمة ثورة ٠ ولكن هذا التأريخ لم يتضمن انتقادا جوهريا للنظام السياسى الذى أدى الى هذه الهزيمة ٠ أى أن الحدث المؤسف العارض كان موضوع المسرحية ، ولم يكن موضوعها فلسفة الحكم التى أدت الى هذا الحدث ٠

ودليلا على ذلك نجد أن فرونيخوس قد تبع مسرحيته الأولى بمسرحية أخرى بعنوان **الفينيقيات** عن الحرب الفارسية أيضا وفيها ــ كما

يقول الدكتور عثمان ـ « خلد انتصار الاغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحا أكبر من سابقتها » (ص ٢٠٣) ٠

وفى أعمال ايسخيلوس أيضا نجد مثل هذا النوع من المسرحية السياسية التى تتعرض بالنقد لبعض مظاهر تطبيق النظرية السياسية السائدة فى المجتمع وأخطائها دون المساس بالنظرية نفسها ٠ فرغم أن مسرحية **بروميثيوس مغلولا** تعرض على استحياء لامكانية الثورة الانسانية على القدرية الدينية التى تتمثل فى شخص الاله زيوس الطاغية الذى يعاقب بروميثيـوس عقابا مروعا لكشفه سر النار للبشر مما يجعلهم قادرين على التحكم فى مصائرهم ـ رغم هذا ، الا أن بروميثيوس يظل فى المسرحية أسير أغلال زيوس والعقيدة التى يمثلها ٠ ولقد ظل بروميثيوس هكذا مصـفدا فى أغلاله فى مجـال الدراما حتى أتى الشاعر الرومانسى الانجليزى الثائر شيلى وفك أسره فى مسرحيته **بروميثيوس طليقا** ٠

ان الفرق بين مسرحية ايسخيلوس التى تبقى على أغلال بروميثيوس الروحية والعقائدية ومسرحية شيلى التى تحطم قيوده يتلخص فى التزام الكاتب الأول بضرورة الابقاء على الاطار النظرى السياسى والفلسفى مع محاولة اصلاح بعض عيوبه ، وفى رفض الكاتب الثانى لهذا الاطار رفضا جذريا ودعوته لاستبداله بفلسفة ونظرية سياسية أخرى ٠

ولكن قبل مجىء شيلى فى القرن التاسع عشر نجد أن المسرح كان يميل غالبا الى انتقاد مظاهر التطبيق والأفراد العاملين بالسـياسة دون المساس بشرعيـة النظرية السـياسية بمعناها الواسع ٠ ففى مسرحية آريسـتوفان **الفرسـان** (٤٢٤ ق٠م)نجد المؤلف يهاجم السياسيين فى عصره بشدة ، ويخص بالهجوم داعية الحرب كليون ، ولكنه لا يتخطى انتقاد التطبيق الى نظرية الحكم نفسها ٠ كذلك اذا تركنا العصور القديمة فى اليونان وانتقلنا الى عصر شكسبير فى انجلترا نجد الشاعر المسرحى بن جونسـون يدخل السـجن المرة تلو الأخرى بتهمة النقد السياسى ٠ بل ان مسرحيته **جزيرة الكلاب** (١٥٩٧) (وهى اسم مكان فى لندن) التى كتبها بالاشتراك مع المؤلف توماس ناش ، والممثلين روبرت شو وجابريل سبنسر قد تسببت فى اغلاق المسـارح كلها عقابا على هـذا التطاول وذلك بعد أن ألقت بكتابها الى غياهب السجن ٠

ويبدو أن ظاهرة القاء المؤلفين المسرحيين فى السجون كانت شائعة فى ذلك العصر ٠ اذ نجد جون مارستون وجورج تشابمان يلقون نفس المصير مع بن جونسون مرة أخرى بعد اشتراكهم جميعا فى تأليف مسرحية **اتجهوا شرقا** ، التى تسخر من نظام الهبات والألقاب والرتب والعطايا

الملكية . ثم نجد مارستون يتعرض مرة أخرى لخطر السجن عندما كتب مسرحية **المتذمر** وانتقد النفاق والخداع الذى ساد البلاطات الملكية ابان عصر النهضة .

ولكن هؤلاء الكتاب أنفسهم كانوا من المؤمنين بفلسفة الحكم السائد، ولم يحدث أن دعا أحدهم مثلا الى احلال نظرية الحكم الديمقراطى محل نظرية الحكم الملكى ، بل اننا نجد مارستون يعتزل المسرح لينخرط فى سلك الكنيسة التى تساند العرش ، بينما نجد جونسون تصطفيه الملكة آن (زوجة جيمس الأول الذى خلف اليزابيث على عرش انجلترا بعد موتها عام ١٦٠٣) ليؤلف لها سلسلة من العروض الدرامية الغنائية الراقصة التى تعتمد على الابهار فى الملابس والديكور ، وتصور شخصيات أسطورية ، والتى كانت تسمى « ماسك » (masque) كناية عن التنكر . وقد صمم الديكور لهذه العروض الفنان الايطالى الشهير انيجو جونز ليقوم بتمثيلها أفراد البلاط مع الملكة للترفيه عن أنفسهم .

وخلاصة القول أن ثمة نوعا من مسرح النقد السياسى الذى يدعو الى الاصلاح لا الثورة وجد سواء فى ظل النظام الديمقراطى اليونانى الذى كان يسمح بالسخرية من الحكام الأفراد ويحرم المساس بالشعب ، أو فى ظل النظام الملكى الانجليزى الذى كان يحرم انتقاد البلاط ويسمح الى حد ما بالنقد للشعب أو لمن يقومون بتطبيق النظام ، أو فى ظل الملكية الدينية المصرية القديمة .

وهذا النوع من المسرح يؤدى فى النهاية وظيفة تثبيت النظرية السياسية التى تحكم المجتمع . اذ أن النقد الساخر لأخطاء التطبيق ينتج عنه أولا التنفيس عن الغضب ، وثانيا لفت النظر الى ضرورة الاصلاح . وفى كلتا الحالتين تنجو النظرية من الخطر .

ثانيا : أما النوع الثانى من المسرح السياسى ، وهو ما أسميناه بمسرح الثورة فهو مسرح دعوة الى ابدال فلسفة ونظرية حكم بأخرى .

ولعل أول من كتب هذا النوع من المسرح واعيا ومن منطلق عقيدة سياسية واضحة كان شيلى وخاصة فى مسرحية **بروميثيوس طليقا** التى أشرنا اليها سابقا . لقد كان شيلى مؤمنا بالحرية وبالعلم وبالعقلانية ، وبملكات الخير لدى الانسان . واعتقد بأن البشرية لا ينقصها الا الحرية لتنطلق ملكاتها الابداعية الخيرة ولتحقق المدينة الفاضلة .

ويصف الكثيرون شيلى بأنه أول أديب اشتراكى قبل ظهور كارل ماركس . وربما كان الفرق الأساسى الوحيد بينهما هو ايمان شيلى الرومانسى بالقدرة على التغيير الاجتماعى الجذرى عن طريق الحرية والحب والتنوير ، على عكس ماركس الذى رأى حتمية صراع الطبقات .

وفى القرن العشرين كتب بريخت مسرحا يشترك مع مسرح شيلى فكريا ويختلف معه تقنيا ٠

لقد لجأ شيلى الى الشعر والأسطورة لايصال دعوته شعوريا بينما استخدم بريخت تكنيكا يستهدف اثارة التفكير فى الواقع الاجتماعى المرفوض ٠ ورغم لجوء شيلى الى محاولة التأثير على المشاعر لكسب المتفرج لصفه ، ومحاولة بريخت مخاطبة عقل المتفرج لاقناعه بدعوته ، فان مسرح كل من شيلى وبريخت هو مسرح تأثير ودعوة فى نهاية الأمر ٠

وهذه الملحوظة لها أهميتها البالغة ٠ اذ أن مسرح بريخت كثيرا ما يوصف بأنه مسرح فكرى ٠ وفى هذا بعض المغالطة ٠ فرغم أن مسرح بريخت ينقل مركز الصراع الدرامى من خشبة المسرح الى عقل المتفرج ـ أى أنه يعرض موقفا من وجهة النظر الواقعية ثم يسلط عليه ضوءا نقديا يجعل المتفرج ينتبه الى مواطن الخلل فيه وفى افتراضاته الأساسية: وهكذا ، وبدلا من أن يقع الصراع بين شخصية وأخرى فى اطار قيم ثابتة تقبله الشخصيات المسرحية والمتفرج معا ، يصبح الصراع صراع وجهتى نظر أحدهما يعرضها الموقفالمسرحى الذى يتضمنالأيديولوجية المرفوضة، أحدهما يعرضها الموقف المسرحى الذى يتضمن الأيديولوجية المرفوضة ، والأخرى يعرضها المؤلف من خلال التعليق المباشر والأغانى وحيل أخرى ـ رغم هذا فان مسرح بريخت لا يمكن تسميته موضوعيا بمسرح فكرى غير ملتزم ٠ اذ أن مسرح بريخت فى نهاية الأمر يقدم صراعا ليس الغرض منه استثارة التفكير دون مسبقات ، بل استثارة التفكير وتوجيهه فى مسار معين يتم افتراضه مسبقا ٠ أى أن التفكير الحقيقى اللا مقيد يتم من جانب المؤلف قبل عرض المسرحية على الجمهور ٠ كذلك فان أى تفكير تثيره المسرحية يكون موجها لخدمة دعوة معينة قد تتحقق أو لا تتحقق ٠

وفى هذه الخاصية لا يكاد مسرح بريخت يختلف فى سمة من سماته عن النوع الأول من المسرح السياسى الذى ذكرناه آنفا ٠ فكل من النوعين يفترض صراحة أو ضمنا وجود نظرية مثالية لنظام اجتماعى وسياسى معين يكون بمثابة القاعدة الأيديولوجية للمسرحية ، والاطار الشرعى الذى يحسم الصراع من خلاله ٠

وتدليلا على ذلك فلنتناول مسرحية مصرية هذه المرة وهى مسرحية الأستاذ يسرى الجندى **يا عنتر** ، وهى تمثل أنضج محاولاته فى تحقيق المنهج البريختى فكرا وفنا بمادة مصرية عربية ٠

وهنا نجد يسرى الجندى يستخدم قصة عنترة بن شداد ليطرح من خلالها قضية العبودية والحرية فى أبعادها الفردية والاجتماعية ٠ فعنترة عبد ضائع الهوية لا يعرف له أبا ٠ وعندما يكتشف أن أباه من

السادة يظن أن الحرية أخيرا قد تحققت له ، اذ لو اعترف أبوه ببنوته فسيكون ذلك ايذانا بفك عبوديته وعتقه وخروجه الى عالم الحرية ٠

ويأتى الزمن بظروف تضطر أباه الى هذا الاعتراف حتى ينقذ عنترة القبيلة من هجمات العادين ٠ ويخرج عنترة الى عالم السادة ، ويترك عالم الرق والعبودية ، وينسى أصدقاءه من العبيد ٠ ولكن عنترة يكتشف بمجرد خروجه أنه قد استبدل عبودية بأخرى ٠ اذ أن الحرية الفردية فى عالم يعج بالعبيد تفقد معناها وشرعيتها وبدلا من أن يجد عنترة هويته المفقودة يفقد تماما احساسه بالانتماء الى السادة أو الى العبيد ، أو الى أى شىء أو أى انسان ، حتى حبيبته عبلة ٠

ويطرح يسرى الجندى من خلال المسرحية جدلا بين نظريتين احداهما تنادى بتقسيم المجتمع الى طبقـات والأخرى تنادى بالمساواة بين جميع الطبقات ٠ والصراع بين النظريتين فى مسرحية يسرى الجندى لا يترك مفتوحا للمتفرج ليعمل فيه عقله ٠ ولكن بعد ، بل وخلال طرح الصراع ، نجد المؤلف دائما يتدخل ليوجه المتفرج وليجعله ينتصر دائما لوجهة نظره هو ٠ ففى نهـاية المسرحيـة يموت عنترة ، ويقال للمتفرج صراحة ان مأساته كانت فى محاولته الوصـول الى حـل فردى لضـياعه وعبوديته بالانتماء الى طبقة السادة ٠ وتؤكد المسرحية أن حرية الفرد لا تتحقق الا فى ظل حرية الجماعة ، وأن الانسان لا يستمد أصالته وسيادته من حسبه ونسبه ، بل من انتصاره للمقهورين والمستعبدين ٠

وقد نختلف أو نتفق مع رؤية يسرى الجندى ٠ ولكن يبقى فى النهاية أن هذه المسرحية ـ مثل مسرحيات بريخت ـ تطرح جدلا فكريا محسوما منذ البداية ٠

ولا أعتقد أن هذا النوع من المسرح يمثل جدلا فكريا حقيقيا ، بل هو فى روحه ومنهجه وتكنيكه مسرح دعوة أساسا ٠

وهذا النوع من المسرح السياسى هو فى أرقى أنواعه مسرح دعوة ثورية ٠ ولكنه قد يصبح فى أيدى أنصاف الفنانين مسرح دعاية ٠ والفرق كبير ٠ ان بريخت فى ألمانيا ويسرى الجندى فى مصر يمثلان قمة الاجادة الفنية لهذا النوع من المسرح ٠ فعند كليهما يحس المتفرج بعد العرض بأن الدعوة السياسية قد وصلته ٠ ولكنه ـ وهو المهم ـ يحس أيضـا بأن المؤلف قد قال له ضمنا بأن هناك بعدا آخر للحياة الانسانية ومعاناة أخرى لا يمكن حلها عن طريق التنظير الأيديولوجى ، بل ستبقى دائما أبدا منبع حيرة ٠

فعندما يرقى المؤلف الملتزم بدعوة معينة الى مستوى بريخت فى الغرب ويسرى الجندى فى الشرق ــ أى الى مستوى الفن الحقيقى ــ فسوف يجد لزاما عليه أن يهمس لمتفرجه ومتلقيه بملحوظة صغيرة هى :

« قد أدلك على الطريق الى التخلص من القهر والمعاناة غير المحتومة ــ أى المعاناة المادية ــ ولكن معاناتك وحدك فى مواجهة الحياة والموت هى شأنك وحدك وهى البعد المأساوى للحياة » . وهذا ما أدركه كاتب ثورى ملتزم آخر هو أرنست توللر وعبر عنه فى هذه الكلمات فى مقدمة لمجموعة من مسرحياته .

ثالثا : أما النوع الثالث من المسرح السياسى فهو مسرح فكرى غير ملتزم أيديولوجيا . اذ هو يتخذ موضوعه لا أيديولوجية أو فلسفة معينة يقدمها كافتراض أساسى يتم طرح الصراع وحسمه فى اطاره ، بل يجعل موضوعه الأساسى هو جدلية الأفكار وصراع الفلسفات فى موضوعية كاملة ودون افتراض مسبق . وسنكتفى هنا بعرض مثلين من هذا النوع من المسرح أحدهما من القرن السادس عشر والآخر من القرن التاسع عشر .

أما المثل الأول فهو مسرحية **يوليوس قيصر** التى كتبهاشكسبير فى عصر الملكة اليزابيث ــ أى فى قمة ازدهار نظرية الحكم الملكى الوراثى الأوتوقراطى فى انجلترا .

وفى هذه المسرحية يستخدم شكسبير قصة اغتيال يوليوس قيصر على يد بروتس وأعوانه ليطرح من خلالها سؤالا محيرا : هل كان بروتس رسولا للحرية والديمقراطية ؟ أم كان خائنا لصديقه ونفسه وعقائده ؟ .

ويترجم شكسبير هذا السؤال دراميا عن طريق اقامة تقابل دائم بين النظرية السياسية الرومانية (وهى الديمقراطية الأرستقراطية التى يتم اتخاذ القرارات فيها عن طريق التصويت فى مجلس من النبلاء) والتى تتمثل فى بروتس وكاسيوس ، وبين النظرية الملكية الوراثية الأتوقراطية التى ترى الملك ممثل الله على الأرض ــ وهى النظرية الاليزابيثية ــ والتى يمثلها فى المسرحية أوكتافيوس ابن يوليوس قيصر وأنطونيو .

ونجد أن هذا التقابل والجدل الفكرى على مستوى المضمون يتجسد أيضا فى بناء المسرحية . فشكسبير يغير وجهة النظر من مشهد الى آخر ، وأحيانا فى المشهد الواحد ويحاول أن يعرض كل وجهة نظر فى حياد وموضوعية تامة مبصرا بعيوبها ومحاسنها دون أى تدخل شخصى من جانبه بحيث يظل السؤال مطروحا الى النهاية .

وربما كان الرأى الوحيد الذى يبديه شكسبير فى هذه المسرحية بصورة غير مباشرة هو الدعوة الى أن يكون الشعب واعيا وأن ينتبه الى أن أى دعوة الى التغيير قد تحمل بذورا من الأنانية وشهوة السلطة ، وأن لغة السياسيين قد تحمل الكثير من الزيف وتكون أداة تمويه ، وأن مبادىء أو شعارات الحرية والمساواة تظل مطلقة لا تشوبها شائبة طالما بقيت فى حيز التنظير المجرد ، ولكن تطبيق هذه المبادىء يخرج بها من حيز المطلق الى حيز النسبى اذ هى تطبق من خلال بشر لهم ميولهم وأهواؤهم وتفسيراتهم الخاصة • فمبدأ الشرعية الذى ينادى به أنطونيو فى المسرحية ــ والذى يمثل نظرية الحكم الملكى ما أن يترجم الى فعل (هو استدعاء ابن يوليوس قيصر لتولى الحكم وقمع الثورة) حتى يهوى الى مزالق الصراع على السلطة والخديعة السياسية • فبمجرد أن يصل اوكتافيوس ابن يوليوس قيصر الى روما يبدأ انطونيو فى تلقينه لعبة السياسة ، ويدبران معا للتخلص من حليفهما ليبيدوس والاستيلاء على سـلطاته بمجرد أن يستنفد فائدته وتستقر الأحول بعد الثورة •

كذلك نجد أن مبدأ الحرية يظل شعارا جميلا نقيا فى المجرد ، ولكنه فى أيدى كاسيوس يصبح قناعا يخفى غيرته من يوليوس قيصر وطمعه فى السلطة •

أما بروتس الذى يتمسك بالمبدأ فى نقاء ومثالية قاطعين ، ويرفض أى تنـازلات عن المبدأ لتحقيق النصر ــ حتى بروتس هذا يســتخدمه شكسبير ليكشف لنا عن منزلق آخر فى عملية تحويل المبادىء المجردة الى أفعال وحقائق وواقع • فمثالية بروتس وبراءته الساذجة التى ترفض الاعتراف بالهوة الحتمية بين النظرية والتطبيق ، بين الكلمة فى نقائها وتجريدها والفعل فى قسوته ووسائله ، بين المطلق المثالى والنسبية البشرية ــ هذه المثالية تهوى به فى النهاية الى ما يشبه النفاق الأخلاقى • ففى الفصل الثالث ، وهو قمة احتدام الصراع بين المعسكرين ، ينشب خلاف عنيف بين بروتس وكاسيوس • وسبب الخلاف أن بروتس قد أعدم أحد أعوان كاسيوس فى الحرب بتهمة تلقى الرشاوى • وعندما يثور كاسيوس لهذا قائلا بأن ظروف الحرب تقتضى بعض التنازلات حتى يتم النصر ، يثور بروتس بدوره ويتهم كاسيوس بأنه أصبح يغتصب قوت الفلاحين وأموالهم باسم الحرب والنصر ، **ثم يصرخ فى لوعة :**

واذا أصبحنا هكذا ، لماذا اذن قتلنا قيصر العظيم ؟!

ولكن مثالية بروتس هذه ما تلبث أن تتكسر تحت ضغط الواقع • فالحرب تحتاج مالا • ورغم اعتراض بروتس على وسائل كاسيوس فى

جمع المال الا أنه يعاتبه على عدم ارسال المال اللازم له لاستئناف الحرب عندما نضبت موارده • أى أن بروتس يتعفف باسم المثالية عن اغتصاب قوت الشعب ، ولكنه لا يتعفف عن الاقتراض من كاسيوس مالا اغتصبه من قوت الشعب ! وكأنه محتاج لا يسمح له ضميره بالسرقة فيطلب من صديقه أن يسرق له !

ورغم أن شكسبير ينهى المسرحية بانتصار معسكر أنطونيو ونظام الملكية الوراثية الذى يمثله ، الا أنه يحتفظ بالجدلية بين النظريتين حتى النهاية ، فيجعل أنطونيو يلقى خطبة مؤثرة فى مدح بروتس بعد موته •

والبعد الفكرى فى هذه المسرحية واضح ولا يمكن للمتفرج أو القارىء الا أن يدركه • ان شكسبير ينجح عن طريق التقابل الدائم فى عرض وجهتى النظر من خلال بناء المسرحية الجدلى فى منع القارىء أو المتفرج من التعاطف مع أى من المعسكرين وتبنى وجهة نظره بصورة كاملة تجعله يرفض وجهة النظر الأخرى تماما • وكما نعرف جميعا : عندما تنعدم القدرة على التعاطف الكامل وتبنى وجهة نظر معينة فى الدراما يبدأ العقل فى التفكير • وبذلك ينجح شكسبير بوسائله هو فى تحقيق ما دعا اليه بريخت بعـــد شكسبير بأربعـة قرون : وهو منع التوحد العاطفى مع الشخصيات المسرحية لأن هذا التوحد من شأنه تخدير ملكة التفكير النقدى بحيث يتبنى المتفرج وجهة نظر الشخصية وعقائدها تماما دون أن يعمل عقله فيها •

ان مسرحية **يوليوس قيصر** تمثل نموذجا للمسرح الفكرى السياسى الحق • فهى تثير التفكير النقدى دون أن تلزم المتفرج برأى بعينه • ولقد عبر فيها شكسبير بصدق وحساسية شديدة عن الصراع الخفى فى عصره بين نظرية الحكم الموروثة من العصور الوسطى ، وبين رياح الثورة والتغيير التى أتى بها عصر النهضة •

ولقد تحقق ذلك الصراع الذى أرهص به شكسبير فى يوليوس قيصر على أرض الواقع التاريخى اذ قامت الثورة على الملكية بعد كتابة المسرحية بحوالى نصف قرن • وحدث لأول مرة أن أعدم البرلمان ملكا معلنا بذلك انتهاء نظرية الملكية التى تستند الى الدين • ولكن الجمهورية أعقبتها ردة الى نظام ملكى علمانى ، وانقسمت انجلترا مرة أخرى بين النظريتين ، وهو نفس الانقسام الذى أرخ له شكسبير قبل أن يحدث بصدق شديد وموضوعية كاملة فى **يوليوس قيصر** •

ولقد حاول الشاعر الانجليزى بايرون فى القرن التاسع عشر أن ينهج منهج شكسبير فى خلق مسرح فكرى حقيقى يطرح قضايا سياسية

ودينية ـ لقد آمن بايرون بثوريته المعروفة بالحرية كقيمه أساسية فى الحياة ، ووضع حرية الفكر والعقل فوق حرية الجسد وكما نجح شكسبير فى طرح الجدلية الفكرية التى سادت النظرية السياسية فى عصره والتى تحققت فيما بعـد على مستوى الفعل الثـورى ، نجح بايرون أيضا فى الارهاص بالكثير من الأفكار السياسية والفلسفية التى ظهرت على ساحة القرن العشرين فى أوربا بعد موته • فكتب فى مسرحيته **مارينو فاليرو** قصة ثورة شعبية حدثت فى فينيسيا فى القرن الخامس عشر ، وتناول قصة هـذه الثـورة بنفس روح الجـدلية الحـرة المفتوحة التى انتهجها شكسبير فى يوليوس قيصر مؤكدا فى النهاية أنه فى عالم يتعذر فيـه اليقين المطلق ، وتسوده نسبية القيم والأحكام ، يجب ألا يبحث الانسان عن التقييم المطلق لايمانه ، بل يكفيه شرف الفعل وشرف المحاولة ، حتى وان فشل وأدانه الآخرون • وهذا ما يعلنه فاليرو على المقصلة فى المشهد الأخـــير •

وفى مسرحيته التالية **ساردا نابلوس** ملك الآشوريين ، والتى تحكى أيضا قصة ثورة ضد ملك ، عرض بايرون فى جدلية ثرية لفلسفة الحرب والسلام من خلال نظريتين فى تفسير التاريخ احداهما ترهص بنظرية فرويد (التى عبر عنها فى كتابه **الحضارة ومتاعبها**) ، والتى ترى أن التاريخ يتطور من خلال الصراع بين نزعة الحب عند الانسان ونزعة الموت والعدوان لديه ، وتأمل أن يكون الانتصار فى النهاية للحب والسلام ، والأخرى هى نظرية نيتشه التى ترى بأن التاريخ يصنعه الأبطال ، وتؤمن بأن التنفيس عن طاقة العدوان لدى البشر عن طريق الحروب نشاط صحى لا تستقيم الحضارة دونه •

ولم ينتصر بايرون لأى من الرأيين ، بل ظل يفكر فى وجهتى النظر ويقارن بينهما فى موضوعية شديدة ، وجعل القارىء لمسرحيته أيضا يفكر خـلال المسرحية ، ويحمل المشـكلة معه بعد انتهائها بعـد أن ألم بكل أبعادها •

وفى مجتمعنا الذى يعج بالتيارات والنظريات الفكرية المتعارضة ، ما أحوجنا الأن الى مثل هذا النوع من المسرح الذى ينشط العقل للتفكير والتأمل دون أن يحده أو يكبله •

ملاحظات حول تفسير العمل الدرامى

١ ــ تحديد اطار الدلالة ومنهج التناول النقدى :

اذا اتفقنا على أن الكلمة هى رمز مكتوب أو منطوق يشير الى دلالة أو مفهوم ، وأن الحركة أو الاشارة هى رمز مرئى ومحسوس يسعى الى خلق معنى ــ كما ترمز الكف الممدودة الى معنى الترحيب مثلا ــ نستطيع أن نصف النص الدرامى بأنه نسق رمزى من الكلمات والاشارات الحركية يسعى الى تكوين دلالة من خلال تبادل حوارى حركى يفترض وجود مفسر ــ أى متفرج (بدلا من الراوى) ــ أى أن العمل الدرامى هو شكل يتكون من وحدات لغوية واشارية ويسعى الى انتظام معنى ــ واذا اتفقنا على أن الرمز اللغوى المكتوب أو المنطوق قد يظل ثابتا بينما تختلف دلالاته من عصر الى عصر بحيث تتراكم الدلالات ويصبح الرمز على مر الزمن متنوع الدلالات ــ أى حقل دلالة يمكننا أن نتفق على أن المعنى الكلى للعمل الفنى قد يختلف من عصر الى عصر ــ أى أنه نسبى · واذا كان أى نص مكتوب يبحث عن مفسر فان الدراما التى تفتقر الى المنظور الروائى بطبيعة شكلها تعتبر أكثر الأنواع الأدبية الحاحا فى طلب التفسير · وعلى هذا تكون المرحلة الأولى فى النقد الدرامى هى مرحلة تفسير الشفرة اللغوية الحركية للعمل الدرامى وهى مرحلة القراءة ، ثم تليها مرحلة الكتابة الواعية عن العمل الدرامى · ولكل مرحلة متطلباتها ·

أما المرحلة الأولى وهى مرحلة القراءة فتتكون أساسا من ايجاد اطار الدلالة · فالقارىء قد يختار أن يلتزم باطار الدلالة اللغوية السائد فى عصر الكاتب بحيث يفسر وحدات المعنى فى العمل الفنى وفق المفاهيم

الاجتماعية والفلسفية والفنية المتاحة فى عصر الكاتب ويستثنى المفاهيم التى اكتسبها الرمز اللغوى بعد هذا العصر · وقد يختار القارىء أن يفسر العمل فى ضوء جدل الدلالات للرمز اللغوى والاشارى الواحد ــ أى قد يختار القارىء أن يتعامل مع الرمز باعتباره حقل صراع لعدد من المفاهيم المختلفة التى تنتمى الى أطر حضارية وعقائدية مختلفة · ولكن حتى لو اختار القارىء أن يلتزم فى التفسير بالمحيط الفكرى للكاتب وعصره فان نسق الدلالات الذى يتكون من خلال هذه القراءة التاريخية للعمل الدرامى يتجادل بصورة لا واعية مع أطر الدلالة السائدة فى عصر القارىء · وقد ينتج عن هذا الجدل ــ بين الفلسفة السائدة فى عصر الكاتب والتى تكون اطار التفسير التاريخى من ناحية والفلسفة السائدة فى عصر القارىء والتى تتدخل فى قراءاته سواء شاء أم لم يشأ من ناحية أخرى ــ قد ينتج عن هذ الجدل أن يتكون جنبا الى جنب مع نسق الدلالة التاريخى للنص نسق اضافى من الدلالات المعاصرة يمكن أن نطلق عليه اسم النص التحتى أى Sub-text · والنص التحتى (sub-test) هو ببساطة نسق من المعانى والدلالات يتشكل اما من خلال جدل الاستخدامات المختلفة للكلمات والاشارات فى فترات تاريخية مختلفة وفى أطر عقائدية مختلفة ، واما من خلال جدل الاستخدامات المختلفة للكلمات والاشارات فى سياقات لغوية ومواقف مختلفة داخل العمل نفسه وداخل اطار عقائدى مرجعى واحد يمثل اطار الدلالة · فالكلمة أو الاشارة ــ أى الرمز ــ يكتسب دلالته ومعناه من خــلال موقف خيالى معين يطرحه النص ــ أى من خــلال سياقه المبــاشر · ولكن جدل المواقف قد يشكل دلالة جديدة تحتوى الدلالات المحدودة · ففى مسرحيات بايرون على سبيل المثال نجد الكاتب يطرح كلمة الحرية فى مواقف مختلفة بمعان مختلفة ، ومن خلال جدل المعانى المختلفة يقدم مفهوما جديدا للحرية يحتوى كل المفاهيم السابقة ويقترب كثيرا من المفهوم الوجودى الذى لم يكن متاحا فى عصر الكاتب · كذلك نجد أن أعمال شــــكسبير تفسر أحيانا فى اطــار فرويدى أو وجــودى أو كلاسيكى أو رومانسى فيرى فيها كل فرد ما يود أن يراه وفق نظرته الى الحياة · فالعمل الفنى اذن هو فى أحد تعريفاته مجموع قراءاته المختلفة على مدى العصور · والعمل الفنى الخالد هو ذلك الذى يسمح بأكبر عدد من القراءات المختلفة التى تتم داخل أطر عقائدية مرجعية مختلفة ·

أما المرحلة الثانية فى النقد فهى مرحلة الكتابة الواعية عن العمل الدرامى · وهى باعتبارها عملية واعية تماما تختلف عن مرحلة القراءة التى تتم عادة دون وعى القارىء بمراحلها الجدلية فى تحديد معنى النص · والمرحلــة الثــانية هذه تتطلب **أولا :** تحديد زاوية أو بؤرة التنــاول ،

وثانيا تحـديد منهج التناول وكلاهما بالطبع يرتبط ارتباطا وثيقـا بالآخر • فزاوية التناول تحدد المنهج • كذلك عادة ما يرتبط اختيار زاوية ومنهج التناول ارتباطا وثيقا برؤية المفسر والناقد للعالم ولطبيعة الفن ووظيفته • ويمكننا أن نعطى القـارىء فكرة مبسـطة مختصرة عن زوايا ومناهج التناول النقدى على النحو التالى •

١ ـ قد يختار الناقد أن يتناول العمل الفنى فى علاقته بالمؤلف ، وفى هذه الحالة يستطيع أن يفسر ويحلل العمل من احدى الزوايا التالية وعليه أن يلتزم بالمنهج الذى تفرضه •

(أ) فاذا اعتبر العمل الفنى تعبيرا عن نفسية المؤلف أو حيـاته فسيكون منهجه هو منهج التحليل النفسى أو البيوجرافى للنص ـ أى أنه سيحاول أن يجمع أكبر قدر من المعلومات عن نفسية الكاتب وحياته من جميع المصادر المتاحة ـ ومنها الأعمال الفنية للكاتب نفسه ـ ويكون نظرية فى التركيبة النفسية للكاتب أو حياته تكون بمثابة الاطار المرجعى ـ أى اطار الدلالة ـ بالنسبة للعمل الفنى • وعادة مايدرج مثل هذا النوع من النقد تحت اسم النقد الرومانسى لأن أهمية الكاتب فيه تفوق أهمية العمل الفنى • ولكن هذا النوع من النقد فى أفضل صوره يلتزم بالقواعد العلمية الصارمة لعلم النفس أو علم كتابة السيرة الذاتية بحيث يدخل تحت مظلة هذه العلوم ويصبح دراسة علمية موثقة تثرى تاريخ الأدب وان ابتعدت عن مجال النقد الأدبى بمعناه الدقيق • ومن المنطقى أن هذا النوع من التناول لا ينبغى أن يضطلع به الا الناقد الذى درس علم النفس دراسة مستفيضة ،أو الذى تمرس فى مناهج تحقيق وكتابة السير الذاتية •

(ب) أما اذا اعتبر الناقد المؤلف فيلسوفا وصاحب رؤية متفردة ومتكاملة توحد جميع أعماله فسيستخدم أعمال الكاتب الفنية فى محاولة تفسـير هذه الرؤية وتحديد معالمهـا وعادة ماينتهج هذا الناقد اسـلوب التحليل المعهود فى مدرسة النقد الموضوعى الحديث ولكن لا بغرض اثبات وحدة وتماسك الأعمال الفنيـة المنفردة فقط ولكن بغرض اثبات وحدة الرؤية والاطار الفكرى الذى يربطها جميعا • وفى هذا النوع من النقد غالبا ما تتدخـل أيديولوجية الناقد لتلعب دورا كبيرا فى التفسير بحيث نجد فى أحيـان كثيرة أن الاطـار الفكرى الذى يكشف عنه التنـاول النقدى يقترب اقترابا كبيرا من الاطـار الفكرى للناقد • وهذا النوع من النقد يميل كثيرا الى الفلسفة اذ كثيرا ما يجد الناقد نفسـه مضطرا للتعرض للنظريات الفلسفية والتيـارات الفكرية فى عصر الكاتب لرصد تشابهه معها واختـلافه عنها • وغالبا ما يتجـاهل هذا النـوع من النقد البعد الاجتماعى بدرجة قد تقل أو تزيد •

(جـ) أما اذا اختار الناقد أن يتناول العمل الفنى باعتباره تعبيرا مسئولا عن موقف الكاتب من الوجود فسيجد نفسه فى صحبة سارتر والوجوديين وسيكون لزاما عليه أن يتأمل هذا الموقف فى علاقته بحياة الكاتب وأفعاله وأقواله لقياس مدى التزامه بفلسفته وموقفه ــ أى سيكون اطار التفسير المرجعى فى نقده اطارا ايديولوجيا هو اطار الفلسفة الوجودية • ويتشابه الناقد الماركسى مع الناقد الوجودى فى هذا • اذ أن الناقد الماركسى أيضا يتعرض للأعمال الفنية فى علاقتها بالكاتب فى ضوء أيديولوجية معينة ويقيس مدى نجاحه وفشله بقدرته على الارهاص بها اذا كان كاتبا قديما أو الالتزام بها أو الدعوة اليها اذا كان كاتبا حديثا •

(د) وقد ينظر الناقد الى الأديب باعتباره نتاج عصره أو ظروفه الاجتماعية وفى هذه الحالة تنحو دراسته نحوا اجتماعيا وتاريخيا فيركز على الخلفية التاريخية والاجتماعية للأعمال الفنية •

٢ ــ **وقد يختار الناقد أن يركز على العمل الفنى فى ذاته فى انفصال تام عن أى شىء خارجه** وفى هذه الحالة قد ينتهج المنهج البنيوى فى التحليل مركزا على نسق التراكيب اللغوية ، أو منهج مدرسة النقد الحديث مركزا على نسق المعانى بحيث يثبت فى النهاية وحدة العمل الفنى ، وقد ينتهج منهج المدرسة التفكيكية الذى شرحناه آنفا ليدلل على قدرة العمل على انتظام أكثر من رؤية واحدة أو معنى واحد •

٣ ــ **وقد يختار الناقد أن يتناول العمل الفنى فى علاقته بالقارىء باعتبارها العلاقة الأساسية** • وعادة ما يتجاهل أتباع مدرسة النقد الحديث ، والمدرسة الكلاسيكية وأيضا الرومانسية القارىء باعتباره يلعب دور المتلقى فى سلبية تامة ، فهو فى كل هذه المدارس يتلقى ويتأمل ليتعلم • والناقد الذى يختار أن يركز على العمل الفنى فى علاقته بالقارىء :

(أ) قد يدرس تأثير العمل الفنى على القارىء ــ أى سيكولوجية الاستمتاع الفنى وتكون دراسته بهذا أقرب الى علم النفس وان أثرت النقد الأدبى •

(ب) وقد يدرس القارىء باعتباره مستهلكا لسلعة هى العمل الفنى وتدخل دراسته الى مجال علم الاجتماع وأحيانا علم التاريخ •

(جـ) وقد يتناول موضوع علاقة القارىء بالعمل الفنى باعتبار القارىء صانعا لمعنى العمل الأدبى وفى هذه الحالة قد ينتهج منهج المدرسة التفكيكية ليدلل على هذا بتقديم تفسيرات للعمل تتعارض مع التفسيرات

التى قدمت من قبل وقد يركز على مقارنة التفسيرات المختلفة السابقة للعمل فى علاقتها بالأطر المعرفية التى أنتجتها وفى ضوء الأنماط اللغوية ـ الفكرية الشائعة فى عصر كتابة العمل وفى عصر كل تفسيراته النقدية. أى أن التحليل فى هذا النوع من النقد يكون تحليلا لغويا وفلسفيا فى آن واحد .

٤ ـ **وأخيرا قد يختار النـاقد أن يتناول العمل الفنى فى علاقته بالحياة** . فاذا نظر الى العمل الفنى باعتباره محاكاة للحياة بغرض ترسيخ قيمها الثابتة الدائمة فانه ينضم الى زمرة الكلاسيكيين ، واذا اعتبره اعادة تشكيل للواقع للكشف عن حقائق مطلقة لا تتكشف الا لعبقرية الفنان فانه ينضم لزمرة الرومانسيين ، والتشابه بين كل من النظرتين واضح كما ذكرنا فى فصل سابق . أما اذا تناول الناقد العمل الفنى باعتباره محاكاة الغرض منها كشف وتحليل ونقد الواقع الاجتماعى ينحو منهجه نحـو التحليل الاجتماعى والتاريخى ويصبح صـدق المحاكاة هو مقياس الصدق والجودة . ومن الجدير بالذكر أن أحد فروع البنيوية يرى فى الأعمال الفنية أبنية لغوية تعكس الأبنية الاجتماعية بينما ترفض استخدام تعبير المحاكاة ـ خاصة المحاكاة الواعية ـ وبالتالى فهى تتجاهل عنصر النقـد الايجابى الواعى من قبل المؤلف . وقد يقول قائل بأن كلا من البنيوية والتفكيكية منهج علمى وليس نظرية أدبية ـ نقدية تعبر عن موقف عقائدى (كالكلاسيكية مثلا) ، وبالتالى يمكن استخدامه فى التحليل النقدى مهما كانت انتماءات الناقد الفكرية . وفى هذا القول شىء من الصدق (وخاصة بالنسبة للنظرية التفكيكية) ولكنه قليل . فالبنيوية والتفكيكية وجميع مناهج النقد تحمل فى طياتها شيئا من الأيديولوجية وهذا هو موضوع الملحوظة التالية .

٢ ـ والملحوظة التاليـة تدور حول علاقة الأيديولوجيـة بالنقد وتفسير الأعمال الفنية :

ولقد آثرت أن أقدم للقارىء عرضا سريعا لكتاب صدر حديثا يتناول هذا الموضوع . والكتاب عنوانه **التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجية** (١٩٨٤) ويعمل مولفه كريستوفر بطلر أستاذا للأدب الانجليزى بجامعة أكسفورد (وقد قمت بترجمة ثلاثة فصول من هذا الكتاب نشرت فى مجلة فصول ـ يوليو ـ ١٩٨٤ الأدبية) .

والهدف الأساسى فى هذا الكتاب هو شرح المناهج المختلفة الحديثة فى تفسير النصوص الأدبية من « بنيوية » الى « تفكيكية » الى « ماركسية » الى « انسانية ـ ليبرالية » . والفكرة الأساسية التى يدور حولها الكتاب هى نسبية التفسير وارتباطه بأيديولوجية المفسر التى تحدد رؤية العالم

وتحدد أطر الدلالة التى يقرأ المفسر فى ضوئها النص ويفهمه · كذلك يوضح المؤلف أن المفسر حين ينقل تفسيره الى القراء فانه يهدف بذلك ـ بصورة واعية أو لا واعية ـ الى نقل وجهة نظره الأيديولوجية ، وتدعيم رؤيته للعالم ـ وعلى هذا ، فكل تفسير له هدف برجماطيقى فى نهاية الأمـــر ·

ويقسم بطلر النص الأدبى الى ثلاثة أطر :

١ ـ الموضوع والأفكار المترابطة داخل النص ·

٢ ـ السياق أو الموقف الخيالى الذى يطرحه المؤلف داخل النص لانتظام ومناقشة الموضـــوع والأفكار بحيث تكتسب معناها ودلالاتها ، ويكون هذا الموقف أو السياق الخيالى بمثابة الاطار المرجعى الأول لايجاد الدلالة (**وهو ما يسميه « بالنص المصاحب »** : (Co-text)

٣ ـ ثم السياق التاريخى الحقيقى للنص (**الذى يسميه** : **(Contet)** ـ أى الفترة التاريخية التى يصورها النص كما نعرفها من خلال قراءتنا للتاريخ بعيدا عن النص ، ويكون هذا السياق التاريخى هو الاطار المرجعى الثانى لايجاد الدلالة وتحديد المعانى ·

ويفرق بطلر فى التفسير بين أطر الافتراضات والأفكار التى تشكل رؤية القارىء للعالم التى يفهم من خلالها النص ، وهو ما يسميه بخلفية المعلومات الأساسية «Frame» or «Background of Information» وبين استخدام هذه المعلومات الأساسية استخداما واعيا ، وهو ما يسميه بمشروع أو خطة الفهم والتفسير (Schemata) ـ أى أنه يفرق بين اطار التفسير اللا واعى ، وخطة التفسير الواعية ·

ويؤكد المؤلف أن جميع النصوص الأدبية تكتسب معانيها ودلالاتها فى اطار علاقة متبادلة مع أطر وخطط التفسير المختلفة لدى القراء والمفسرين المختلفين · ويصف أطر وخطط التفسير بأنها النظائر العقلية والنفسية العلوية للنظم الاشارية الاجتماعية ، أو نظم المعانى والدلالات فى ثقافة معينة · ويؤكد بطلر من موقفه الفكرى الذى يصفه بأنه ليبرالى ـ راديكالى، أن أطر وخطط التفسير عامة (فى ضوء نظرية التفسير التى تقوم على مبدأ محاكاة الواقع ، وتفترض أن اللغة نظام من الرموز قادر على تصوير الواقع تصويرا مرضيا) تعكس فى جوهرها نفس الأنماط فى فهم وربط الأفكار والتجارب بعضها بالبعض ، وأن أنماط الفهم والربط هذه مبنية فى ذاكرة الانسان اللغوية · والنص الأدبى عادة ما يحاول أن يفرض من خلال الموقف الذى يعرضه اطار الفرضيات الذى يجب أن يستخدمه

القارىء فى تفسيره · وقد يحدث أن يثير النص اطارا معينا من الفرضيات ثم يبدأ فى هدمها ليحل محلها اطارا آخر · ولكن ، على أية حال ، فان قراءة أى نص تتضمن مواجهة بين صورة العالم لدى القارىء ، وصورة العالم كما يصورها النص · والقارىء عادة ما يبدأ بفرضية أن النص يصور العالم كما يعرفه ، وقد يؤكد له النص هذه الفرضية وقد يخالفها. والى جانب الجدلية التى يثيرها تقابل صورة العالم لدى القارىء وصورة العالم كما يطرحها النص ، والتى تتدخل فى التفسير ، يلفت بطلر نظرنا الى جدلية أخرى هامة فى تفسير النصوص الأدبية وهى الجدلية الثائرة بين الحقيقة التاريخية التى نفترض أن النص يصورها ، والتقاليد اللغوية الأدبية المتوارثة التى تتدخل فى طريقة صياغة وتصوير هذه الحقيقة ، والتى قد تغيرها أو تزيفها أو تشـوهها · ويتأثر تفسير المفسر للنص برؤيته لدور هذه التقاليد فى تصوير الحقيقة فى النص ·

ويتعرض بطلر لتفسـير الصـورة الفنية والاستعارة الشعرية فى النصوص الأدبية ليؤكد سيادة نفس مبدأ النسبية ، وارتباط التفسير بعدد من الفرضيات والمعايير السائدة فى جماعة ما · أى أن التفسـير يعتمد على أطر الدلالة السائدة فى مجتمع ما ، فى عصر ما ، ويرتبط بالتالى بأيديولوجية هذا المجتمع ويخاطبها · فالمفسر يختار من الصورة أو الاستعارة بعض العناصر ليربطها بالواقع بحيث يجد لها معنى ودلالة . وقد يتجاهل عناصر أخرى تصبح ذات أهمية فى عصر لاحق ، أو كانت ذات أهمية فى عصر سابق ·

ويرصد بطلر ظاهرة عامة فى معظم مناهج النقد الحديثة (وخاصة فى المنهج التفكيكى الذى أرسى دعائمه الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا) وهى ظاهرة تناول اللغة بقدر كبير من التشكك باعتبارها أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعى الشفاف · فاللغة بجميع أنواعها ، حتى لغة التنظير والنقد والفلسفة ، هى لغة استعارية تهدف الى احداث تأثير أو تكوين صورة بدلا من نقل الواقع أو الأفكار نقلا موضوعيا·ولهذا فان جانبا كبيرا من النشاط النقدى الحديث يتمثل فى التشكك فى المعانى المباشرة للغة وفى البحث عن الدلالات التأثيرية الأيديولوجية لها · وينسحب هـــذا التشكك أيضا على التفسير النصى نفسه · فالتفسير فى الحقيقة لا يقدم تقريرا موضوعيا عن واقع موضوعى بل استعارة تعبر عن رؤية معينـــة للعالم ولطبيعة الأشياء ·

ويمثل هذا التيار التشككى ردة على التيار النقدى البنيوى الذى قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبى وفق منطق وقوانين لغـــوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير ، ولا تتأثر بأى شىء خارجها · ان

تيار « ما بعد البنيوية » (post-Structuralism) الذى يمثل « الردة » – يقوم على التشكك فى العلامة اللغوية نفسها ، وفى منطق وقـــوانين انتظامها ، ويقول بأن النص الأدبى لا يمثل « بنية » لغوية متسقة منطقيا تخضع لتقاليد ثابتة يمكن اكتشافها ، بل يمثل « تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل ، وتعج بالكسور والشروخ والفجوات مما يجعل النص قابلا لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها » .

ويفرق بطلر بين تحليل النص الأدبى تحليلا شكليا ، أى كبنـاء لغوى يقوم على التكرار والتنويع والتقاطع ، وبين الجهـــد المبذول فى فهم هذا البناء وتفسير دلالاته و « حقيقته السيكولوجية » . ويؤكد بطلر أن الأطر المعرفية والأيديولوجية تتدخل الى حـــد كبير فى اختيار الأبنية اللغوية وفى تفسير دلالاتها . وينتهى من ذلك الى تعريف الأبنية اللغوية فى النص الأدبى – التى يطلق عليها اسم الأنظمة الشفرية أو الرمزية (Codes) – بأنها مجال يحتـــوى على عدد من المعـــانى المختلفـــة (Semantic Field) التى تكتسب تفسيرا اجتماعيـــا أو عقائديا وفق النظم الحضارية السائدة فى المجتمع أو وفق رؤية المؤلف أو القـارىء للعالم .

اننا نفترض أن المواقف التى تصورها النصوص الأدبيـــة ترتبط بدائرة معارفنا عن العالم ، وبالأساليب التى نستخدمها فى فهم وتفسير هذا العالم والتعامل معه . ونحن ندرك أيضا أن كل نص يركز على بعض الأنماط والنظم الحضارية دون غيرها – تلك النظم والأنماط التى تمثل القيم المعيارية فى هذه النصوص – أى أن القارىء يفترض أن النص يحاكى العالم بصورة ما ، ويختار أحد نواحى التجربة الانسانية ويركز عليها دون غيرها . ولكن علاقة النص بالعـــالم الخارجى ، أو بالاطـار العقائدى أو الحضارى السائد خارجه ليست بهذه البساطة – أى ليست عملية تصوير تعتمد على المحاكاة البسيطة . اذ أن النص عادة ما يخفى حقيقته عنا كنص أدبى خيالى مصـــطنع يخضع لمجموعة من التقاليـــد والقواعد المفتعلة ، ويقدم لنا نفسه باعتباره واقعا يصلنا عبر حـاجز شفاف . ويرى بعض النقاد أننا فى محاولة فهم وتفسير نص ما لا نحيله الى اطار مرجعى خارجه هو العالم الخارجى أو التاريخ ، بل نحيله الى عناصر التركيبة اللغوية (التى تمثل النص فى مجموعه) التى تحدد مجموعة علاقاتها المتشابكة معنى كل عنصر والمعنى الكلى للنص.أى أن التركيبة اللغوية فى نظر هؤلاء النقاد هى اطار الدلالة الوحيد فى النص . ولكن بطلر يرفض فكرة استقلال اللغة تماما داخل العمل الفنى عن اللغة المستخدمة

خارجه ، وبالتالى فكرة أن العمل الفنى له معنى مطلق وثابت ينبع من داخله دون أن يتأثر بأية عوامل خارجية · وهو كذلك يؤكد أن العلاقات اللغوية المتشابكة داخل القصيدة مثلا ترتبط ارتباطا وثيقا بالقيم الفكرية والتقاليد التى تسود المجتمع فى فترة ما · فاذا ربط شـــاعر مثلا بين الشجرة والمعبد ـ أى بين الطبيعة والدين ـ فان هذا الربط لا يعكس تركيبة لغوية داخلية فقط ، بل يشير الى تركيبة فكرية اجتماعية ·

ويرى بطلر أن التفسير الأدبى الذى يتجاهل الدلالات التاريخيـة والأيديولوجية ويحصر نفســـه فى دائرة التحليل اللغوى الداخلى فقط يفقد الكثير من أهميته لأنه يفصل الأدب عن تاريخ الفكر الانسانى ·

وفى مجال قياس صدق الصورة التى يقدمها العمل الفنى للعالم يشير بطلر الى أن بعض المفسرين يحاولون قياس درجة الصدق عن طريق مقارنة العمل الفنى مقارنة تفصيلية ودقيقة بالحقيقة التاريخية ، بينما يلجأ بعض المفسرين الى تأكيد صـــدق أو زيف النص انطلاقا من موقف أيديولوجى مسبق يتم طرحه بصورة تعسفية ويفترضون صحته مقدمـا واتفاق القارىء معهم فيه دون محاولة اقامة الحجة والدليل على صـــحة هذا الموقف ـ سواء كان ليبراليا ـ انســـانيا يتبع منهج التفســـير الأخلاقى ، أو اشتراكيا ماركســـيا يتبع منهج التحليل الاجتماعى أو التاريخى ـ أى أن الناقد المفسر فى هذه الحالة يقدم وجهة نظره وتفسيره للقـارىء من منطلق أنه من أهل الرأى والثقة الذين يجب ألا يتشكك القارىء فى صحة آرائهم · ويضيف بطلر أن القارىء يحق له عند قراءة مثل هذه التفسيرات أن يتساءل : ترى هل هناك حجج ودلائل موضوعية تبرر وجهة نظر المفسر سواء مدح الموقف الأخلاقى الذى يراه فى نص ما (كما يفعل الناقد الليبرالى ف· ر· ليفيز بالنسبة لأعمال د· هـ· لورانس مثلا) أو انتقد الأيديولوجية البرجوازية التى يضمنها المؤلف نصـــه (كمـا يفعل الناقد الفرنسى رولان بارت فى تنـاوله لبلزاك على سبيل المثال) ؟ ان القارىء عندما يقبل مثل هذه التفسيرات التى تنبع من مواقف فكرية يطرحها المفسر من البداية ضمنا دون تبرير فانه لا يقبل تفسيرا معينـــا للنص فقط ، بل يستوعب أيضـــا موقف المفسر الفكرى أو الأيديولوجى من النص ومن العالم · وربما لهذا السبب نشأت المدرسـة التفكيكية التى تقوم على التشكك فى طبيعة وصدق التفسير ، وتحاول أن تثبت أن كل تفسير يمكن مناقضته من داخله بكشف أوجه التناقض فيه وذلك بفحصه وتحليله من منظور ايديولوجى مخالف ، وكذلك يمكن مناقضته من داخل النص الأدبى نفسه بتقديم تفسير معارض له ·

ويعترف بطلر فى كتابه ضمنا بأن تفضيله للمنهج التفكيكى يرجع

الى أن هـذا المنهج يقوم على مبـدأ يتفق وموقفه الفكرى الليبرالى ــ الراديكالى ، وهو مبدأ المناظرة والمناقشة الحرة اللا مقيدة التى لا تفترض مسبقا نتيجة نهائية ، والتى تعترف بأن كل وجهة نظر فى المناقشـة تنبع من اطار عقائدى وتمثل رؤية معينة للعالم ٠ ورغم تعاطف بطلر الضمنى مع بعض تطبيقات المنهج الماركسى فى النقد ــ خاصة وان هـذا المنهج قد استفاد الى حد كبير بأسـاليب التفكيكية ، ورغم اعترافه بأن النقد الاجتمـاعى للأدب الذى نشأ من المنهج الماركسى قد قدم خدمـات هامة للنقد الأدبى ــ ربما كان أهمها ابراز دور الأيديولوجية فى الابداع والتفسير وهدم أسطورة التفسير الموضوعى (البرىء من الأيديولوجية) التى روجت لهـا الدوائر الأكاديمية زمنا طويلا ــ الا أنه يعترض على افتراض الناقد الماركسى بصدق نظريته فى تفسـير التاريخ والحقائق الاجتماعية صدقا لا يدع مجالا للشك أو الجدل ــ أى أن بطلر يميـل الى رأى جاك دريدا بأن مفهوم الناقد للحقيقة الاجتماعية انما هو ضرب من ضروب التفسـير الذى يخضع بدوره لأيديولوجية المفسر ٠ وهكذا يطبق بطلر منهج النقد التفكيكى على التفسير الماركسى للأدب ويرصـد الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فيه ٠

٣ ــ وأما الملحوظة الثالثة فتنبع منطقيـا من الملحوظة السـابقة وتعتبر ترسيخا لها ٠ فاذا قبل القارىء رأى كريستوفر بطلر القائل بأنه ليس هناك نقد برىء تماما من الأيديولوجية فهو يقبل ضمنا فكرة نسبية التفسير والأحكام النقدية الذى هو موضوع هذه الملحوظة :

ان مصر تشهد هذه الأيام بوادر نهضة مسرحية تبشر بكل خير ٠ ولكن حتى يتأتى لهذه الصحوة أن تستمر لابد وأن يواكبها تيار نقـدى واع يتحمل مسئوليته نقاد يتمتعون أولا وقبل كل شىء بثقـافة فكرية ومسرحية واسعة ، وروح علمية موضوعية بقدر الامكان ، ورحابة عقل وصدر ، وبحس فنى ينبع أساسـا من الاطلاع الواسع والتفهم لمختلف التيارات المسرحية والأطر الفكرية التى تصاحبها ، دون انغلاق على لون واحد ، أو التمسـك بضرورة الالتزام بقالب درامى واحد ، وذلك حتى يتأتى لهم متابعة التجـارب المسرحية بوعى ، وتوصيفها وتقييمها تقييما عادلا ودون اجحاف ٠

واذا كنا ــ كما يحاول الكثيرون من رجال المسرح الآن ــ بصـدد محاولة استنباط شـكل مسرحى مصرى أصـيل (سواء آمنا بجدوى المحاولة أو رأينا أن الأشكال المسرحية لا تعبر عن قوميات بقدر ما تعبر عن تيارات فكرية ــ كما أعتقد) فليس أقل من أن نحاول فى المتابعـة

النقدية لها أن نتجنب الجمود وقصور الرؤية والأحكام التعسفية ، وكلها تدخل تحت مظلة ما يمكن تسميته بالنقد المدرسى ٠

والمقصود بالنقد المدرسى هنـــا هو ذلك النـوع من النقد الذى يستخدم بصورة آلية عددا من المقولات والتعبيرات النقدية الشـــائعة فى تصنيف وتوصيف الأعمال المسرحية والحكم عليهـــا ــ فتجد بعض النقاد الذين يمارسون هذا النوع من النقد يشرعون فى وجه أى تجربة جديدة تستعصى عليهم تفسيراتهم المحدودة لكلمات رائجة مثل « الحدث » و « التطور » ، و « الشخصية » ، و « الحبكة » ــ وهلم جرا ــ ويأخذون فى الهجوم عليها لأنها لا تتفق وفكرتهم المسبقة لما يجب أن تكون عليـه الدراما ٠ وينسى هؤلاء النقاد الحقيقة الأولى فى النقـد وهى ان الفن لا ينفصـل عن الفكر ــ بمعنى أن القوانين الفنية والأشكال التى تنتج عنها قد تختلف من فنان الى آخر ومن عصر الى آخر باختلاف الرؤية ٠ وعلى هذا تكون مهمـــة الناقد الأولى أن يتكشف طبيعة شكل العمل الدرامى فى ضـــوء الرؤية التى يحاول تجسيدها ٠ ثم تأتى الخطوة التالية وهى مقارنة الأعمال الفنية بعضها بالبعض لرصد أوجه التشابه والاختـــلاف ، وهى ما يعـــرف فى النقد بمرحلة رصـــد التيارات أو الاتجاهات ٠

أما الحقيقة النقدية الثانية التى ينســـاها بعض النقاد فهى أن القوانين النقدية تظل دائما أبدا نسبية لا ترقى الى المطلق ٠ أى أن العبارات النقدية المتداولة كالحدث والشخصية والصراع وغيرها لا تعبر عن معان ثابتة مطلقة ينبغى أن يلتزم بها كل عمل فنى والا فشل ، بل هى مفاهيم مرنة ، حية ، ديناميكية ، يعاد تعريفها من خلال كل عمل فنى جديد بحيث يتسع المفهوم ويتعمق ٠ فالحدث على سبيل المثال يختلف فى المسرح الرمزى عنـه فى المسرح الواقعى التحليـــلى ، وهو لا يعنى ــ كما يظن البعض ــ ما يحدث جسديا على خشبة المسرح ٠ اذ لو كان الأمـر كذلك لاتهمنا نتـاج المسرح الاغريقى برمته ومسرح بيكيت وهارولد بنتر وغيرهم بافتقاره الى الحدث ٠ ان الحدث الدرامى هو مراحـل التحام قوى الصراع فى المسرحيـــة ، وقد يكون خارجيـــا محسوسا ، وقد يكون داخليا ، وقد يتحقق على مستوى الرمز والاستعارة كما يحدث فى مسرح ميترلنك الرمزى ، وقد يتحقق على مستوى الجدلية المباشرة بين عقـــل المشاهد والحقيقة المعروضة على خشبة المسرح كما يحدث فى مسرح بريخت ، وقد يتحقق عن طـــريق المفارقة الساخرة الرقيقة والتراكم كما يحدث فى مسرح تشيكوف وهلم جرا ٠

ولنتذكر فى هـــذا المجـــال أن شكسبير هوجم كثيرا فى عصره

والعصر الذى تلاه واتهمه الكثيرون بالفوضى ، بل وبالهمجية الدرامية ٠ لقد كتب شكسبير مسرحا كان ترجمة صادقة لرؤية عصره بجميع تياراته الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، وجــاء اطاره الدرامى مخالفا لجميع القواعد الكلاسيكية الثابتة مما جعله موضع هجوم ٠ لقد تجاهل شكسبير القوالب الفنية الجامدة لأنه أدرك أن تجربة ورؤية عصره الثرية يحكمها مبدأ الوحدة من خلال التنوع ، واستنبط من تراث الدراما الانجليزية الشعبية نمطا فنيا يعبر عن روح عصره هذه ، ويعتمد فى أساسه على ثنائية الحبكة ، وتعدد مستويات التجربة ، وخلط الهزل بالجد ، ضاربا عرض الحائط بقواعد وحدة الزمان والمكان والحبكة ٠

ولم تنجح المفاهيـــم النقدية الســـائدة حينذاك فى هدم مسرح شـكسبير ، بل ان مسرح شـكسبير نجح فى كسر جمـود المفـــاهيم وتطويرها ٠ فلم يعــد مفهوم الحدث مثلا يعتمد على الحبكة الواحدة التى تنتظم صراعا واحدا فى تطور متصاعد ، بل اتسع المفهوم ليشمل وحدة الحدث التى تتحقق من خـلال التقابل والتكرار مع التنويع عن طريق ثنائية الحبكة بحيث لايتصاعد الصراع فى خط مستقيم ، بل فى خط حلزونى ٠ أى يتقدم الصراع تقدما رأسيا وأفقيا فى آن واحد ٠ كذلك أدخل خلط شكسبير الجد بالهزل والنثر بالشعر مفهوما نقديا آخـــر لم يكن معروفا من قبل وهو استخدام المفارقة فى تعميق الاحســـاس المأساوى ، وتعميق معنى التجربة عن طـريق عرضها على مســـتويات متعددة متزاملة تتدرج من الواقعية الهزلية النثرية ، الى المعاناة النفسية الشاعرية ، الى الاستعارة الفلسفية ٠

وخلاصـــة القول أن النقد الفنى يعتمد على مجموعة من المفاهيم اللينة المتطورة التى يستقيها الناقد من الدراية الواسعة العميقة بالتراث الفنى الانســانى فى مختلف عصوره والتى يعيــد فحصها وتقييمها من آن لآخر فى ضوء التجارب الجديدة معتمدا فى تلمس طريقه الى الصواب على الأمانة والموضــوعية وعلى حدســه الفنى الذى تكونه خبرته الثرية بالفنون واطلاعه الواسع ودراسته الجادة ٠

أما اذا درجنا على تناول التجارب الفنية الجديد فى ضوء تعاليم جامدة متحجرة ومفاهيم بالية فسيكون شأننا شأن النقاد الذين امتدحوا مسرحية جون درايدن « كل شىء فى سبيل الحب » والتى حاول فيهـا أن يعيد كتابة مسرحية شكسبير أنطونيو وكليوباترة فى ضوء التعاليم الكلاسيكية الصحيحة ليخلصـها من الفوضى الدراميـة ٠ لقد جـاءت مسرحية جـون درايدن صحيحة وفق القالب الكلاســيكى وقال النقـاد

حينـذاك أنه تفوق على شكسبير فى معالجته للقصـــة لهذا السـبب ٠ وأخطأ النقاد ٠ فلا أحد الآن يقـرأ مسرحية درايدن الا مضطرا ، بينما خلدت مسرحية شكسبير فى وجدان الانسانية شرقا وغربا ٠ ان فشل درايدن كان فشلا فكريا بالدرجة الأولى ٠ فقد تجاهل رؤية عصره القلقة ، والصراعات التى مزقت الوجدان الانجليزى حينذاك ، وتصور أن القالب الكلاسيكى التراجيدى هو مجموعة من القواعد التى تطبق بصورة آلية ، فتنتج فنـا عظيما ونسى أن التراجيـديا الكلاسيكية هى فى جوهرها رؤية تعتمد على اليقين بينمـا كان عصره عصر تشـكك وتخبط ، فلم تقنعنا كليوباترة فى مسرحيتـه ــ رغم عويلها وبكائها ــ بأنهـا بطلة تراجيدية ، بينما غرق أنطونيو فى بحار الميلودراما الرخيصة ، وجاءت مسرحيته فى مجموعها جامدة لا حياة فيها ، تفتقر الى الفن والفكر معا ٠ أما شكسبير فقد فطن الى حقيقة المحيط الفكرى فى عصره ، وأدرك أن التراجيديا الكلاسيكية لا تناسبه ، فخلق شكلا مسرحيا جديدا يعتمد على مبـدأ التقابل والجـدل ليبرز الجـدل الفكرى فى عصره بين رؤية العالم فى العصور الوسطى ورؤية العالم فى عصر النهضة ٠

٤ ــ وأما الملحوظة الرابعـة والأخـيرة فهى تتعـلق بطبيعة النص الدرامى باعتبـاره نصـا يحمل فى طياته بعـد العرض المسرحى الذى لا يكتمل معناه الا اذا تحقق ٠ وهو بعد يدخل فى العمل الدرامى منـذ البداية ــ أى فى مرحلة التأليف ــ ويثير بعض المشاكل الاضافية عند النقد والتفسير ٠ فالكاتب الدرامى عادة ما يشرع فى التأليف وفى ذهنه صورة معينة عن طبيعة العروض المسرحية فى عصره أى وسائل اخراج النص المتاحة فى عصره ، وشـكل المسرح ، وأسلوب التمثيـل ، ونوع الجمهـور ٠ وسـواء كان واعيا بهذا أم لا فان صـورة المسرح تتدخـل بصورة ما ، وبدرجـة ما فى صياغة النص الدرامى ٠ وقد يتخذ هـذا التدخل صورة الكتابة وفق تقاليد العرض المسرحى السائدة ، وقد يتخذ صورة الاحتجاج عليها برفضها وطرح تخيل جديد لشكل العرض المسرحى ومن الطبيعى والمنطقى أن الكاتب حين يختلف مع رؤية عصره يحاول أن يخلق شكلا أدبيا دراميا جـديدا يناسب رؤيته ويتطلب بالتالى طريقة عرض جـديدة ، بل وأسلوب تمثيل جـديد ٠ ومن الجدير بالذكر أن مسرحيات تشيكوف مثلا فشلت فشلا ذريعا حين قدمت بأسلوب التمثيل والعرض المسرحى فى موسـكو ولم تنجح الا حين أخرجها ستانسلافسكى بصورة جديدة وفق منهج جديد ٠ كذلك نجد أن التجـريب فى الشكل الدرامى لدى سترندبرج قاد صاحبـه قدر كبير من التنظير حول طبيعـة العروض المسرحية ٠ بل ان سترندبرج قد أنشأ مسرحا خاصا صغيرا

The Intimate Theatre ليحاول ايجاد الشكل المسرحى الملائم لتجاربه الدرامية . وعلى الناقد المسرحى اذن أن يحاول دائما الالمام بطبيعة العروض المسرحية ، فقد يكشف له هذا الالمام عن أمور كثيرة قد تظل خافية عليه فى غيابه .

ان العرض المسرحى لنص درامى يفسر النص . وعلى هذا فالناقد حين يشاهد نصا مسرحيا فانه فى حقيقة الأمر يشاهد تفسيرا أو قراءة له تم من خلالها تحديد اطار التفسير والدلالة . أى أن النص الدرامى على المسرح هو نسق من الرموز قد تم تفسيرها من قبل المخرج أو الفرقة التمثيلية . ولا يقتصر الأمر على هذا . فتفسير المخرج أو الفرقة يخضع الى حد كبير الى النظم الاشارية الحضارية السائدة فى العصر من ملبس وديكور وأسلوب تخاطب وتقاليد الاستقبال المسرحى (كالصمت فى مواقع معينة . والتصفيق فى مواقع أخرى ، وتحية الممثل عند دخوله) .

على الناقد المسرحى اذن أن يتنبه الى أن الجديد فى النص الدرامى قد يصطدم مع التقاليد الدرامية الأدبية المتعارف عليها من ناحية ، ومع تقاليد العروض المسرحية من اخراج (ديكور وتمثيل وموسيقى وغيره) فقد يتفق النتاج الأدبى الدرامى فى مرحلة من تطوره مع التقاليد المسرحية السائدة ، وأحيانا قد يختلف ـ فقد يحدث ازدهار فى مجال الأدب الدرامى المكتوب وتخلف فى مجال الأساليب المسرحية مما ينتج عنه اساءة ترجمة العمل الدرامى مسرحيا . ووظيفة الناقد هنا العودة الى النص المكتوب لقياس درجة التحقيق المسرحى فى ضوء امكانيات النص . وكم من أعمال درامية فشلت عندما ترجمت الى عروض مسرحية فى عصرها ثم لاقت نجاحا باهرا فى عصور لاحقة عندما تطورت الأساليب المسرحية لتواكب الموقف الفكرى المتقدم الذى تطرحه . ان العمل الدرامى يختلف كنص عن النصوص الأدبية الأخرى . فهو باعتباره نصا يكتب للعرض لايمكن أن يتحقق فى صورته الكاملة فى جدل القراءات والتفسيرات المختلفة له كنص بل يتحقق فى جدل كل القراءات وكل العروض . ولذلك فالنصوص الدرامية المصرية تظلم ظلما فاحشا عندما تعرض مرة واحدة ثم لاترى النور بعد ذلك بينما تعرض النصوص الغربية العام تلو الآخر فى تفسيرات متعددة مختلفة بحيث تتحقق كل امكانياتها الكامنة ، ووجودها الحى المتجدد .

الهوامش

(١) انظر :

E. Zeller, Aristotle, vol. 1, p. 204.

(٢) انظر :

B. Russell, History of Western Philosophy, Paperback edition, London, 1962, p. 95.

(٣) انظر

Wolfgang Clemen, English Tragedy before Shakespeare, Methuen, London, 1961.

(٤) انظر :

Sir Edmund Gosse, «Introduction», Restoration Plays, Everyman, London, 1969, p. ix.

(٥) انظر :

Peter Burger, «The Institution of Literature and Modernization», Poetics Vol. 12, No. 4/5 1983, pp. 419-433.

(ترجم د. محمد عناني هذه المقالة لمجلة فصول - يوليو - ١٩٨٥) .

(٦)

Hamburg Dramaturgy, No. 74. as quoted in Literary Criticism, by william K. Wimsatt Jr., and Cleanth Brooks London, 1957, p. 365.

(٧)

Peter Burger, Op. Cit., p. 430.

(٨)

Literary Criticism, p. 393.

(٩) انظر مقدمة كاوفمان لكتاب :

Existentialism from Dostovesky to Sartre, New American Library, 1975, p. 10.

(١٠) الشاعر «Robert Southey» :

والنطق الحالى لاسم هذا الشاعر هو « ساذى » بدلا من النطق القديم « ساوذى » . وقد كتب هذا الشاعر فى بداية حياته الأدبية مسرحية ثورية هاجم فيها النظام الملكى وأيد الثورة الفرنسية وأسماها Wat Tyler ، ولكنها لم تنشر فى ذلك الوقت . وبعد ردته السياسية والتصاقه بالبلاط نشر خصومه السياسيون هذه المسرحية دون علمه مما سبب له حرجا شديدا مع أصدقائه الجدد . ومن الطريف أن هذا الشاعر كتب مرثية الملك (جورج الثالث) حين مات ، وبالغ فى مدح هذا الملك الظالم المجنون لدرجة استثارت حفيظة (بايرون) ـ خاصة وأن (ساذى) هاجمه هجوما مستترا فى مقدمته للقصيدة . فكتب (بايرون) قصيدة ساخرة محاكيا قصيدة (ساذى) شكلا ونظاما عروضيا وأطلق عليها نفس اسم قصيدة (ساذى) وكان **يوم الحساب** . وأشبع (بايرون) فى هذه القصيدة خصمه السياسى سخرية وتقريعا ، بل وجعل الشيطان نفسه ينفر منه لرداءة شعره لدرجة أنه يحمله مرة أخرى الى الأرض ويلقى به فى احدى بحيرات شمال انجلترا .

(١١) يتضح هذا فى عدد من الخطابات التى كتبها (كيتس) منذ عام ١٨١٨ وحتى موته عام ١٨٢١ . وقد وضحت (Anne Barton) هذه النقطة مؤكدة اقتراب فكر (كيتس) من فكر (بايرون) فى محاضرة ألقتها بجامعة (نوتينجهام) بعنوان « بايرون وميثولوجية الحقيقة » :

«Byron and the Mythology of Fact», Byron's Lecture Foundation, University of Nottingham, 1968.

(١٢) انظر كتاب :

Michael R. Booth, English Melodrama, Longman, London, 1975.

(١٣) انظر الفصل الخاص بالرمزية فى كتاب **المدارس المسرحية المعاصرة للكاتبة** . المكتبة الثقافية ـ الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٨٣ .

(١٤)

Literary Theory, An Introduction, London, 1983, p. 131.

(١٥)

Bertrand, Russell, Op. Cit., p. 757.

(١٦)

Ibid., p. 781.

(١٧)

Ibid., p. 775

(١٨)

Ibid., p. 771.

(١٩) المقالة منشورة فى كتاب :

Existentialism From Dostoevsky to Sartre, ed. with an Introduction by Walter Kaufman, p. 353.

(٢٠) للحصول على فكرة تفصيلية عن هذا التيار انظر :

د· عبد الفتاح الديدى ، **الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة** ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ·

(٢١)

Eagleton, Op. Cit., p. 47.

(٢٢)

Ibid, pp. 3-4.

(٢٣)

Geoffrey Strickland, Structuralism or Criticism : Thoughts on How We Read, Cambridge, 1981, p. 13.

(٢٤)

Ibid.

(٢٥) **التحليل الاجتماعى للادب** ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص : ٦٤ ·

(٢٦) **مشكلة البنية** ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ص : ٤٨ ·

(٢٧) المرجع السابق ، ص : ٤٨ ·

(٢٨)

Eagleton, Op. Cit., p. 98.

(٢٩) **مشكلة البنية** ، ص : ٣٣ ·

(٣٠) **المرجع السابق** ، ص : ٢٤ ·

(٣١) **المرجع السابق** ص : ٢٥ ، ٢٦ ·

(٣٢) **المرجع السابق** ، ص : ٢٨ ·

(٣٣) **المرجع السابق** ، ص : ٢٨ ·

(٣٤)

Eagleton, Op. Cit., p. 113.

(٣٥) **مشكلة البنية** ، ص : ٢٠ ·

(٣٦)

Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris, 1966, pp. 129-130.

(٣٧)
Eagleton, Op. Ct., p. 71.

(٣٨)
Ibid., p. 109.

(٣٩)
Ibid., p. 116.

(٤٠) **التحليل الاجتماعي للادب** ، ص : ٤٠

(٤١)
Deconstructive Criticism : A Selection, ed. with an Introduction by Dr. Abdel-Azim Suwailem, Cairo, Anglo-Egyptian Bookshop, 1984.

(٤٢)
Eagleton, Op. Cit., p. 148.

(٤٣)
Christopher Butler, Interpretation, Deconstruction, and Ideology, Oxford, Clarendon Press, 1984.

(٤٤)
Eagleton, Op. Cit., pp. 135-136.

(٤٥) انظر مقدمة ترجمة مسرحية بيكيت **نص بلا كلمات** للكاتبة ، مجـــلة القاهرة ، العدد الحادى عشر ، ١٦ ابريل ، ١٩٨٥ .

(٤٦)
Martin Esslin, The Theatre of the Absurd (third revised edition), Penguin Books, 1982, pp. 92-127.

(٤٧) الجملة بالانجليزية هى :
«Save the gerund and screw the whale».
The Real Thing, London, Faber, 1983, p. 12.

(٤٨)
Tom Stoppard, Dog's Hamlet, Cahoot's Macbeth, London, Faber, 1980, p. 8.

(٤٩)
Passim. Wittgenstein, The Philosophical Investigations (Philosophische Untersuchungen), translated by G.E. M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953.

(٥٠) الفصل الخاص « بالتكعيبية » فى كتاب **المدارس المسرحية المعاصرة** .

(٥١) الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة ، ص : ١٧٣ ، ١٧٤ .

(٥٢)
Sartre, Three Plays : Kean, Nekrassov, The Trojan women, translated by Ronald Duncan, Penguin Books, 1969, p. 289.

المسرح بين الفن والفكر

الجـزء الثانى

- المسرح المصرى وقضية احياء التراث
- منين أجيب ناس وقضية المسرح الشعبى
- درب عسكر والارتجال بين بيراندللو وابن دانيال
- بريخت والمسرح المصرى
- الحلاج بين المطلق والنسبية
- الوزير العاشق بين أرسطو وبريخت
- المسرح بين رسالة الحرية وفلسفة العصا
- مسرح الأقاليم هو الأمل ... ولكن !
- ليس دفاعا عن المسرح التجارى .. ولكن !

المسرح المصرى وقضية احياء التراث

سؤال يطرح نفسه بالحاح على المسرح :

ماذا نقصد حقا باحياء التراث ؟

تشتعل الساحة الثقافية الآن بالحديث عن الأصالة والمعاصرة ، وكثيرا ، بل غالبا ما ترتبط الأصالة فى هذا النقاش بالدعوة الى احياء التراث باعتباره حجر الأساس فى تكوين هوية ثقافية أصيلة ، كما تكتسب لفظة المعاصرة دلالات غير مستحبة من خلال ربطها ربطا تعسفيا بما أصبح يسمى بالغزو الثقافى ، والذى يقترن عادة فى أذهان الناس بالفلسفات المادية ورفض الديانات الروحية والانحلال بوجه عام ·

ونلحظ فى هذا النقاش أيضا وبصورة دائمة غياب أى تحديد دقيق لما نعنيه باحياء التراث · هل المقصود هو احياء الاهتمام بدراسة التراث دراسة موضوعية نقدية عن طريق اعمال الفكر فيه حتى يتعمق الوعى به ؟ أم نحن نقصد فى الحقيقة احياء أنماط سلوكية وتقاليد وأفكار ارتبطت بفترات حضارية سابقة ، واعادة فرضها على مجتمعنا الحالى بدعوى الأصالة ؟

فاذا كان المقصود باحياء التراث المعنى الأول فان احياء التراث هنا يكون واجبا حضاريا وضرورة علمية · أما اذا كان المعنى الثانى هو المقصود ، فاننا يجب أن نسأل اذن وبوضوح شديد ـ خاصة وان تراثنا نحن المصريين يمتد عبر قرون طويلة الى بدء تاريخ الانسانية وعبر حضارات عديدة اختلفت فى أفكارها وسلوكياتها وتقاليدها ـ يجب أن

نسأل : أى تراث بالضبط ذلك الذى نسعى الى احيـــائه ؟ ومن الذى سيحدده لنا ؟

أنعود الى تاريخ مصـــر القـــديم ونحيى عادة القـــاء عروس النيل كل عام ، وحكم الكهنوت وعبادة الحكام باعتبارهم آلهة ، وقوانين السخرة فى بناء مقابر العظماء ؟ أو يصبح لزاما على كل ربة بيت أن تصنع الجعة لتقدمها لزوجها مع الخبز والبصل كجزء من طعامه المعتاد بينما يرتدى الرجال والنساء تلك الملابس المتحررة التى نراها فى النقوش والرسومات الفرعونية ؟

أم نعود الى التراث العربى قبل الاســـلام ، والى وأد البنـــات ونمتلك العبيد والجوارى ، ونقيم أصناما لنعبدها ونضـــع العصـــبية القبلية فوق أى انتماء ؟

أم نعود الى سياسة الحروب المذهبية التى تسعى الى فرض القوة تحت ستار الدين ؟ (ويبدو أن لبنان قد نجحت فى احياء هذا التراث نجاحا مذهلا !) ٠

أم نعود الى ختـــان البنات فى عصر الحريم ، والاستبداد الأجنبى والانعزال الثقافى وقبول قطـــع آذان الفلاحـــين اذا لم يفوا بالضرائب احتـــراما لخليفة المســـلمين العثمـــانى فى عصر الخلافة التركية (وهو ما سمعنا غير مصدقين البعض يدعو اليه الآن تحت شـــعار الأصـــالة والدين) ؟

ان الاجابة على مثل هذه الأسئلة أمر حيوى ينبغى أن ينتبه اليه كل من يتصدى للدعوة الى احياء التراث ـ خاصـــة فى مجال جماهيرى فعال مثل مجال المسرح ٠ كما أن طرح هذه الأسئلة ـ رغم سذاجتهـــا الظاهرة ـ ينبهنا الى ضرورة استبدال لفظة « احيـــاء » التراث بلفظة « الوعى »بالتراث ٠ وهذا الاستبدال لايمثل سفسطة لغوية فقد علمتنا الأيام أن الكلمة فكرة ، والفكرة بذرة فعل ومســـئولية ٠ واذا لم نتوخ المسئولية فى استخدام الألفاظ فقد تنتج أخطـــار مدمرة ليس أقلهـــا استغلال البعض لغموض الكلمات فى اعطائهـــا تفسيرات ودلالات قد لا تكون فى حسباننا ، وقد تخـــدم فلسفات وأيديولوجيـــات وصراعات قوى لم تخطر لنا على بال ٠

ان الوعى النقدى بالتراث فى حيوية وصدق ودون اجـــلال زائف هو المطلوب فى الفترة الراهنة من حضارتنا حتى نصل الى الوعى النقدى

الحقيقى للذات ، وهو أول خطوة على طريق تلمس هويتنـــا الثقافية الحقـــة • أما الحنين الى ســـلوكيات فترات حضـــارية غابرة وعاداتهـــا الاجتماعية فيمثل ضربا من الهروب الرومانسى قد تنتج عنـه عواقب وخيمة • اننا نلحظ انه كلما أصاب الافلاس الفكرى والمعنوى حضارة ما فى فترة من تاريخهـــا ارتفعت أصـــوات تطـــالب فى ســـذاجة بالغة ، أو لغرض ما فى نفس يعقوب بالعودة الى الوراء • وكثيرا ما يكون أصحاب هـــذه الدعوة اما من المستفيدين من الوضـــــع الراهن والذين يحاولون اخفاء افلاسه عن طريق استيراد قيم وتقاليد المـــاضى ، أو من الرومانسيين الهاربين من مواجهة واقع اللحظة جـــريا وراء حلم ماض ذهبى لا وجود له الا فى أذهانهم ، أو من أصـــحاب الدعوات الجديدة الذين يهدفون الى اعطاء دعواتهم وفلسفاتهم وزنا وثقلا وتأصـــــيلها من خلال ربطها بالتاريخ والتراث القومى •

وفى كل الحالات نجـــد أن الدعـــوة الى احيـــاء التراث اما تستخدم استخداما مغرضا أو كوسيلة هروب من تحديات الحاضر •

ولتكن لنا عظة وعبرة فى الهجوم العنيف الذى تعرضت له رئيسة وزراء بريطانيا عندما دعت الى العودة الى تقاليد وقيم العصر الفيكتورى هروبا من التخبط الفكرى والمعنوى الذى تعانيه بريطانيا الآن • فقد نسيت مسز تاتشر أن العصر الفيكتورى شهد سخرة الأطفال فى المصانع التى وصفها ديكنز فى رواياته باستفاضة ، وشهد عنفوان الســـياسة الامبريالية ، كما سجل أعلى معدل فى النفاق الأخلاقى رغم روح المحافظة الشديدة فانتشرت بيوت الدعارة السرية بصورة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ بريطـــانيا • نســـيت ذلك مســـز تأتشر ولكن شـــعبها الواعى لم ينس •

ان كل فترة حضارية لها مثالبها وأوجهها المضيئة • واذا لم نع كلا الجانبين وعيا أمينا شجاعا انعـــدمت القدرة على التقدم والتغيير • والوعى بالتراث وعيا أمينا ــ بمعنى استقرائه واعمال الفكر فيه ــ لايمكن أن يتحقق بأبعاده الكاملة فى اطار العزلة الثقافية • فبدون مقارنة تراثنا بحصاد التجارب الانسانية فى حضارات مختلفة لايمكن أن يتحقق لنا المنظور الصحيح ولا أن تتكشف لنا أوجه التواصل الانسانى الصادقة أو منابع القيمة الدائمة فى حياة الانسان وسط متغيرات الحضـــــارات المختلفـــة •

ويضيق بنا المقام هنا عن الحديث المستفيض عن عـــلاقة المسرح

المصرى بالتراث ، فمعالجة مثل هذا الموضوع تتطلب كتابا مستقلا . ولكن الملمح الأساسى فى هذه العلاقة والذى يبعث على التفاؤل والأمل هو أن تنــاول الكتــــاب المصريين للتراث يسير بثقة على طريق الوعى بالتراث . فقد مر المسرح المصرى فى علاقته بالتراث بثلاث مراحـــل متميزة تمثل تطورا فكريا من النقل الى النقد — أى من المحاكاة السلبية الى اعمال العقل والتقييم الايجابى .

أما المرحلة الأولى فكانت مرحلة التمجيد عن طريق ابراز البطولات الفردية . فكان الكتاب فى هذه المرحلة يتعرضــون لحيــاة وبطولات الشخصيات التاريخية والتراثية محافظين على مجموعة القيم التى ارتبطت بهذه الشخصيات بصورة تقليدية على مر العصـــور . فلم يكن الكاتب مثلا يسمح لنفسه بأن يفحص هذه الشخصيات من منظور فكرى مخالف ، أو أن يتعرض لمفهوم البطولة التقليدى بالنقد أو باعادة التقييم . لذلك تميزت أعمال هذه المرحلة بصبغة الملحمية . ولا نقصد بكلمة الملحمية هنا ملحمية مسرح (بريخت) التى تقوم على التناول النقدى للتاريخ من منظور فكرى معين يخالف المنظور التراثى السائد ، بل نقصد بها أن الأعمال الدرامية فى هذه المرحلة كانت أقرب الى الملاحم القديمة التى كانت تعرض لتاريخ الجماعة القومى ، وخاصة تاريخها الحربى ، من خلال تناولها لبطولات فردية فى اطار فكرى ثابت ، يتكون من مجموعة من العقائد والقيم والمفاهيم التى تكون رؤية للعالم يتفق الجميع عليهــا ويتم من خلالها تحديد عــلاقات الفرد بالمجتمع وبالكون دون أن يكون ثمة تعارض بين أهداف الفرد وأهداف الجماعة . ولهذا نجد أن الأبطال فى الأعمال الدرامية التى تنتمى الى هذه المرحلة الملحمية — مثل أعمال شوقى وعزيز أباظة وباكثير — أبطال ملحميون ، لاتشوبهم شائبة ، ونجد الكاتب يعالج البطل الفرد باعتباره رمزا للجمــاعة وممثلا لهــا وليس باعتباره أحد أفرادها — أى أن الكاتب فى هذه المرحلة لايتعرض للتراث بالنقد أو التقييم ولكن بالتمجيد فقط . وربما كان تناول التراث فى المسرح من هــذا المنطلق طبيعيا ومنطقيــا فى فتــرة ما قبل الاستقلال حين اشتدت الحاجة الى تأكيد الروح القومية .

واذا سمينا المرحلة الأولى فى تنــــاول المسرح للتراث بالمرحــلة الملحمية فيمكننا أن نطلق على المرحلة الثانية — مع بعض التجاوز — اسم المرحلة التراجيدية . فالتراجيديا بمعناها الاغريقى القـــديم وكذلك بمعناها المعدل أى الذى تم تحويره فى ظل الدين المسيحى (الذى خفف من قدر تعسف القدر وجعل سقوط البطل التراجيدي عقابا الهيا عادلا

على خطأ أخلاقى واع) ــ التراجيـديا كشكل فنى ونتاج فكرى تحمل بذرة الخلاف بين الفرد والمجموعة • فبينما توحـد الملحمة بين البطل والجماعة ، تركز التراجيديا على البطل الفرد فى وحدته الوجودية وفى صدامه مع المطلق ــ سواء كان نظاما كونيا أو ناموسا أخلاقيا • ورغم أن مصـير الجماعة يرتبط بمصير الفرد فى التراجيديا باعتبـاره بطلا يشغل مركزا مرموقا فى الجماعة الا أن التراجيديا لاتوحد بين الفـرد والجماعة كما تفعل الملاحم ، فقد يسقط البطل التراجيدى نتيجة اختلافه مع القانون السائد ولكن الجماعة لاتسقط معه ، بل تبقى لتحافظ على سيادة هذا القانون ولتختار بطلا جديدا يتزعمها •

وفى أيدى الكتاب المصريين تحولت التراجيديا الى جدل بين منظور فكرى فردى ومنظور فكرى جماعى ، فحاول بعضهم اسـتخدام الشكل التراجيدى لطرح رؤية جديدة فى معنى التراث يجسـدها البطـل التراجيدى وتتعارض والرؤية السائدة التى يمثلها المجموع بحيث يصبح البطل رائدا فكريا ، وتصبح معارضته للقانون السائد لا خطأ تراجيديا سلبيا ، بل موقفا ايجابيا يطرح فكرا معارضا • وهذا النوع من التناول التراجيدى للتراث يشترك مع الملحمة فى احتفاظه بفكرة البطل المخلص وان طرحها طرحا تراجيديا مبرزا اختلاف الفـرد عن الجماعة • ولكنه يختلف فى هدفه النهائى عن التراجيديا الغربية التى تسعى الى تأكيد الاطار العقائدى الذى يتم طرح الصراع من خلاله ، ذلك أنه يسعى الى خلخلة ذلك الاطـار عن طريق اسـتبدال البعد الميتافيزيقى بالبعـد الاجتماعى • أى أن الصراع فى هذا النـوع من التراجيـديات المصرية لايطرح صراعا بين البطل الفرد والاقدار فى ضوء اطار عقائدى ثابت واحد ، بل يطرح صراعا بين البطل الفرد والاطـار الفكرى السائد فى المجتمع ، فيتحول فيها الصراع التراجيدى التقليدى الدينى الصبغة الى صراع اجتماعى ــ فكرى • يجد القارىء مثالا واضحا على هذا النوع من التناول التراجيدى للتراث العالمى فى مسرحية **الحسين ثائرا** لعبد الرحمن الشرقاوى وفى مسرحية فوزى فهمى **عودة الغائب** •

والى جانب هذا النوع من التناول التراجيدى للتراث نجد نوعا آخر يحاول الكاتب فيه أن يتعرض بالفحص والتقييم للفكرة الأساسية فى التراجيديا وهى فكرة البطل الفرد ، وللفكرة الأساسية فى الملحمة وهى فكرة البطل المخلص • فالكاتب فى هذا النوع من التناول يطرح فكرة البطل فى البداية طرحا تراجيديا باعتباره فردا متميزا له صفة القيادة الاجتماعية والفكرية ، ثم يبدأ فى هدم هذا الطرح التراجيـدى

بأن يجعل مأساة البطل هى افتقاده الى اليقين ــ فالبطل فى هذا النوع يعـذبه التشـكك وعدم القـدرة على الايمان برؤيته الفردية القيـادية ، ويصبح تفرده الفكرى وانفصاله عن المجموع هو لب مأساته ــ أى أن الأعمال من هذا النوع تستخدم الاطار التراجيدى فى تناول الشخصيات التراثية لا بغرض تمجيد البطولات الفردية أو لطرح مفهوم فكرى جديد من خلال فكرة البطل المخلص ، وانما لتعيد تقييم فكرة البطل المخلص نفسها ــ وهى فكرة متأصلة فى التراث المصرى والعربى والغربى ــ من منظور جديد هو منظور نسبية الأحكام الانسـانية فى علاقتها بالظرف الاجتمـاعى والتاريخى بعيدا عن سـيادة المطلق · وربما كانت مسرحية صلاح عبد الصبور **مأساة الحلاج** أصدق مثال على هذا الاتجاه فى تناول التراث ، وتشتبه معها فى هذا مسرحية **ست الملك** لسـمير سرحان · وأهم ما يميز هذا النوع من التنـاول التراجيدى للتراث هو أن فكرة البطل الفـردى قد بدأت فى الاهتزاز وأن الكاتب قد بدأ يتشـكك فى فاعلية الفكرة وينتقدها من داخل الاطار التراجيدى نفسه بحيث انقسم الأساس الفكرى الذى تقوم عليه التراجيديا كشكل فنى على نفسـه وأصبح الجدل هو سمته الأساسية ·

وأما المرحلة الثالثة التى تتداخل زمنيا وفكريا مع المرحلة الثانية فهى مرحلة الوعى النقدى والتوعيـة النقدية المباشرة بالتراث ــ فمعظم الأعمال الدرامية التى تتناول التراث فى هذه المرحلة تتعمد طرح فكرة أو أسـطورة المخلص فى أثواب متعددة بعيدا عن الاطار التراجيدى التقليدى لتثبت فشلها · لذلك فالبطل فى هذه الأعمال يصبح البطل النقيض ــ أى ال anti-hero وفى هذه المرحلة نجـد الى جانب دراما الانسان العادى التى برع فيها نعمان عاشور وسعد الدين وهبة وأتباع الواقعية الاجتماعية ، دراما كشف زيف البطولات والأساطير التى تتمثل ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ فى **عنترة والهلالية وعلى الزيبق** ليسرى الجندى ، وفى **البر الغربى والمجاذيب والغربان** لمحمد عنانى وفى **الناس فى طيبة والظاهر بيبرس** لعبد العزيز حمودة ، وفى أعمال جيل الشبان الذين أخذوا بالتجارب المسرحية الجديدة الطليعية فكرا وفنا ، والذى يضيق بنا المقام هنا عن ذكرهم جميعا · وحتى يتأتى لهذه التجارب المسرحية أن تستمر وتزدهر ينبغى ألا يحاول النقاد فرض قيود شكلية عليها كأن يطالبوها بالالتزام بالقواعد الأرسطية مثلا التى قد تكبلها فنا وفكرا ، أو أن يطالبوها بالانغلاق على الأشكال المسرحية المستقاة من التراث بدعوى اقامة مسرح شعبى مصرى أصيل لأن فى هذا حجرا على

التجديد ، وفصلا تعسفيا بين الشكل والفكر فى المسرح ، ودعوى مقنعة الى « احياء التراث » بالمعنى الذى شرحناه آنفا · ويتضح هذا الفصل الخاطىء بين الشكل والفكر فى المسرح فى الضجة النقدية المفتعلة التى ثارت حول عرض مسرحية نجيب سرور **منين أجيب ناس** حديثا ، والذى هو موضوع حديثنا التالى ·

منين أجيب ناس
وقضية المسرح الشعبى

اختلفت الآراء واحتدم النقاش حول عرض المسرح المتجول لمسرحية نجيب سرور منين أجيب ناس التى أخرجها الأستاذ مراد منير ، فمن قائل انها عرض مسرحى يفتقر تماما الى الشكل الدرامى المتعارف عليه والى قواعد علم الجماليات ، ومن قائل ان هذا النوع من المسرح يمثل شكلا دراميا جديدا متفردا و « ممتنعا على المتعلقين بأذيال القالب الغربى الأمثل » ـ فى قول مخرج المسرحية ـ وملمحا بالغ الأهمية فى حركة الدراما الشعبية المصرية ٠

وكأن الدراما الشعبية فى مصر ينبغى أن تنفصل تماما عن تراث الانسانية الفنى !

وكأن التواصل مع هذا التراث يمثل عيبا وعارا !

وكأن الانغلاق على ثقافتنا يمثل الطريق الوحيد لتحقيق هويتنا الثقافية المتفردة !

وليس هنا مجال الخوض فى قضية استنباط أشكال مسرحية جديدة من التراث الشعبى أو تطويع التراث الشعبى حتى يتوافق مع الشكل الدرامى المتعارف عليه وليس هذا أيضا مجال تحقيق مفهوم الدراما بصورة مطلقة أو فى علاقتها بالتراث المحلى والتقاليد العالمية المتوارثة منذ أرسطو فى الغرب أو منذ مسرحيات النو والكابوكى فى الشرق ، فهذه قضايا يمكن طرحها طرحا مستقلا وتبادل وجهات النظر فيها على نطاق

واسع ، خاصة أنها ترتبط ارتباطا وثيقا ببعض القضايا الهامة التى تشغل الساحة الثقافية فى مصر الآن · مثل قضية الهوية الثقافية والمحافظة على التراث ، فى علاقتها بما يسمى بالغزو الثقافى وكذلك قضية « محلية الفن » فى علاقتها بفكرة عالمية القواعد العلمية للنقد – وكلها قضايا أثارت جدلا شديدا فى مؤتمر الأكاديمية الأخير الذى عقد تحت عنوان الهوية الثقافية ·

ورغم ذلك فهناك مجموعة من الحقائق التى لابد من ذكرها فى البداية حتى نستطيع أن نقيم اطارا موضوعيا يمكننا من خلاله توصيف عرض « منين أجيب ناس » وتقييمه بصورة عادلة صحيحة · ورغم أنها حقائق واضحة فانها كثيرا ما تغيب عن الذهن ، مما يؤدى الى اختلال النظرة النقدية واختلاق قضايا فرعية زائفة ·

وأول هذه الحقائق هى ضرورة التفريق بين الأطر والأشكال الفنية التى قد تختلف من ثقافة الى أخرى ومن زمن الى آخر ، وبين المبادىء الفنية العالمية التى تشترك فيها جميع الثقافات ، وتنبع من الحس الفطرى بالجمال لدى الانسان فى كل مكان ، بصرف النظر عن وضعه التاريخى · وربما كان أهم هذه المبادىء وأوضحها هو التناسق والاتزان ، والترابط والاكتمال ، ونزوع الانسان دائما الى استخدام التوازى والتقابل والتسلسل المفهوم ، لبلورة معنى أو توضيح مفارقة ·

ويكفى للدلالة على عالمية هذه المبادىء تواجدها بصورة دائمة فى رسوم الأطفال الفطرية ، بل ان انتاج الأطفال المصريين من السجاد الشعبى وتصميماتهم لاتكاد تختلف عن السجاد الشعبى الذى يصنعه أطفال المكسيك مثلا (ومرجعنا فى هذا هو الدكتور هانى جابر أستاذ الفن الشعبى بأكاديمية الفنون) ·

وانطلاقا من هذا يمكننا القول ان نظريات الدراما وأشكالها قد تتعدد ، ولكن جوهرها يظل ثابتا · فالنظريات تتفاوت ، بين الأرسطية والبريختية فى الغرب – على سبيل المثال – وبين الشرقية فى اليابان والهند، أو بين ما عرف حديثا بنظرية مسرح المقهورين فى أمريكا اللاتينية، التى ترفض كلا من أرسطو وبريخت·، وتنزع الى تدريب الجمهور على الفعل ، وتقدم رؤية ديناميكية تدعو الى التغيير ، وترفض مبدأ القدرية الدينية الذى يمثل عنصرا أساسيا فى الكلاسيكيات التراجيدية ، أو مبدأ القدرية الوراثية أو الحتمية الاجتماعية التى يقوم عليها المسرح الطبيعى والمسرح الواقعى فى بعض صوره كما ترفض هذه النظرية أيضا أن تقف عند حدود ايقاظ الوعى النقدى لدى المتفرج ، الذى يمثل الهدف الرئيسى

فى مسرح بريخت • ولكن رغم كثرة هذه النظريات واختـــلافها فانها جميعـا تقدم ، فى جوهرها ، مفهوما عالميا للدراما يمكن أن نلخصه فى جملة الصراع « المتطور الذى يؤدى الى لحظة تكشف أو تنوير » •

ان الاختلاف الحقيقى بين هذه النظريات الدرامية ليس اختلافا فى مفهوم الدراما الجوهرى ، بل هو اختلاف فى الرؤية الأساسية التى يفصح عنها الصراع • أى أن التفريق بين شكل درامى وآخر لا يكون باتهام شكل ما بأنه غير درامى ، حيث ان معظم الأشكال التى تتمخض عنها نظريات الدراما المعروفة تقوم فى جوهرها على صراع متطور يؤدى الى معنى متكامل • بل يجب أن يتم التفريق بين نظرية درامية وأخرى على أساس اطـار القيم الذى يحدد قـوى الصراع ، وشـكله ، ومســاره ، ونتيجته ، ووسائل حسمه •

وفى ضوء هذا المفهوم العام للدراما ـ باعتبارها صراعا متطورا فى اطار القيم السائدة لدى الجمهور الذى تخاطبه ، وفى اطار رؤية الفنان وفلســفات العصر الســائدة ـ نســتطيع أن نؤكد أن نظريات الدراما المختلفة ، والأشكال الفنية التى تنتج عنها ، لا تنفصل عن الرؤية التى تعبر عنها وتهدف الى صياغتها فنيا •

وحيث ان تاريخ البشرية على مر العصور يمثل فى جوهره جدلية بين الاستقرار والتغيير ، فان المسرح باعتباره اكثر الفنون اتصالا بالجماهير ، يعكس على طول تاريخه هذه الجدلية فى الرؤية بوضوح ، ويترجمها من حيث الشكل الى جدلية فنية بين المحافظة على القيود المسرحية والتمسك بها من ناحية ، وبين رفضها أو محاولة تبديلها أو تعديلها من ناحية أخرى• وهذه الجدلية بين الاستقرار والتغيير ليست مقصورة على بلد بعينه أو ثقافة بعينها •

وعلى هذا فاننا اذا نظرنا الى تاريخ المسرح ـ سواء فى الشرق أو الغرب ، وسواء فى مسرحيات النو الأرستقراطية أو مسرحيات الكابوكى الشعبية فى اليابان ، أو فى المسرح الارسطى أو الشكسبيرى أو الواقعى أو التجريبى بجميع تياراته ـ فاننا سنجد ثمة ارتباطا بين الأشكال الفنية والمناخ الثقافى والاجتماعى : اذ انه كلما نحا المجتمع الى تثبيت الأوضاع الســائدة جنح الى المحافظة فى الفن ، بينما يواكب التجريب دائما حالة من القلقلة الاجتماعية • كذلك نلحظ أنه كلما ازداد انعزال المسرح من عامة الشعب ، ازدادت روح المحـافظة على التقاليد الفنيـــة الموروثة ، بينما يصبح المسرح اكثر ليونة وحرية فى التعامل مع هذه التقاليد اذا ما اقترب من عامة الشعب •

وعلى سبيل المثال لا أرى أنها كانت مجرد صدفة أن ارتبط المسرح الكلاسيكى فى انجلترا ـ بقيوده الضيقة واتجاهه الى مخاطبة طبقة بعينها ـ بتيار المحافظة على الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفلسفات التى تساندها ، بعد انتهاء ثورة كرومويل وعودة الملكية فى القرن السابع عشر · كذلك لم تكن مجرد صدفة عشوائية أن ارتبطت الثورة الرومانسية فى الفنــون بثورات التحرير الشعبية فى أوربا فى أواخر القــرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر · وخاصة الثورة الفرنسية ، وكذلك بنزوع الرومانسيين الى مخاطبة الرجل العادى والاقتراب من الطبيعة والفطرة ·

المسألة اذا ليست قضـــية استنباط أشـــكال محلية من التراث الشعبى لمقاومة غزو أشكال فنية تفرضها ثقافات أخرى · بل هى قضية رصد تيارات فنية متكررة ، فى علاقتها بالمناخ العام الذى تظهر فيه ، واستكشاف أوجه التشابه بينها ، لتحديد الأنماط الثقافية المتشابهة التى تصــاحب ظهور هــذه التيارات فى مجتمعات مختلفة وثقـــافات متنــــوعة ·

واذا انتقلنا للحديث عن المسرح الشعبى ـ فى ضــوء الملاحظــات التى سبق ذكرها ـ نجـد أنه ، فى أصــدق صوره ومهما أغرق فى استخدام الموتيفــات المحلية ، يمثــل فى جوهره مسرحا عالميا ، فهــو مسرح الانسان العادى البسيط بكل آماله وصراعاته وهو كذلك مسرح الوجدان الجماعى بكل رموزه وأساطيره · ومهما اختلف هذا المسرح فى شكله الخارجى من مجتمع الى آخر فانه يمثل روحا واحـــدة ، ورؤية واحدة ، بل وأيضا بناء واحدا ، وان تنوعت خاماته ·

وحتى يمكننا توصيف مسرحية « منين أجيب ناس » بأنها تنتمى الى هذا النوع من المسرح سنتعرض أولا باختصار لطبيعة المسرح الشعبى وسماته الأساسية ·

يتميز المسرح الشعبى أساسا ـ مثله فى ذلك مثل الأدب الشعبى عموما ـ بالنظرة الشاملة الكلية للوجود لا بالنظرة التحليلية · فهـــو لا يعرض للأشياء لا فى انفصالها وتفردها ، بل فى تواصلها وترابطها ، فى رؤية كلية تعبر عن نفسها بالضرورة عن طريق الرمز والاستعارة · فالمسرح الشعبى مسرح شعرى فى جوهره حتى وان كتب نثرا ، اذ هو يتعرض لتاريخ الجماعة ، لا كسلسلة من الوقائع المحددة زمنيا ومكانيا ، ولكن كما يمثله وجدان الجماعة بحيث غدت بعض هذه الوقائع جزءا من نسيجه الشعورى ، أى جزءا من الرؤية الشاملة الكلية للجماعة· أى أن التاريخ فى المسرح الشعبى يكتسب بعدا شعريا ، بحيث تصبح الواقعة المحددة رمزا لسمة دائمة فى النسيج الوجدانى للجماعة ·

وعلى سبيل المثال نجد أن المسرح الشعبى عند ما يتعرض لفكرة العدل مثـــلا ، لا يتناولها كقيمة اجتماعية أو سياسية ترتبط بظروف ومواقف تاريخية عابرة ، بل كقيمة فطرية لا تستقيم الحيـــاة فى أية ظروف بدونها ، فالظلم فى المسرح الشعبى لا يهدد فردا بعينه أو طبقة بعينها ، بل تقع غائلته على الحيـــاة بأسرها بحيث يهـــددها بالجدب والخراب . وعلى هذا فان الصراع فى المسرح الشعبى صراع حيوى ، رغم بساطته ووضوحه وعموميته . انه صراع بين الخير والشر ـ صراع نرى فيه الخير ينتظم كل القيم التى تحفظ للحياة خصبها وتجددها ، بينما ينتظم الشر كل ما يهددها بالجدب والفناء .

وتحت قشرة المحلية الرقيقة يتميز المسرح الشعبى فى كل مكان باستقاء مادته أساسا من الأفكار والرموز الخالدة فى تراث الانسانية وفى وجدانها ، ومما أسماه الفيلسوف كارل جوستاف يونج بالأنماط الفطرية فى اللاوعى الانسانى الجماعى . فمهما اختلفت التفاصيل فى المسرح الشعبى من مكان الى آخر فان المعانى والقيم المتبلورة فى رموز ثابتة تكاد تكون واحدة ، ومن بينها مثلا فكرة رحلة البحث عن الخلاص ، وفكرة الاغتراب التى ترتبط بالترحال ، كذلك ارتبـــاط معنى الحب البشرى بالخصب فى الطبيعة ، وارتباط عودة الحياة وتجددها بفكرة التوحد بعد التفتت والتشتت . كما نجد أيضا بصورة متكررة فى التراث الشعبى فى كل مكان ـ ثالوث الأب والأم والابن ، الذى تغدو فيه الأم هى الأرض . كذلك كثيرا ما ترتبط فكرة الموت بشعائر التضـــحية وطقوس تقديم القرابين ، فالفرد يقدم حياته قربانا حتى تتجدد الحياة للمجتمع بأسره . ان هذه الأفكار وغيرها تمثل الأســـاس فى التراث الشـــعبى فى كل مكان ، حتى وان اختلفت صياغتها باختلاف البيئات جغرافيا وباختلاف تاريخها السياسى والاجتماعى .

ولأن المسرح الشعبى يرتبط ظهوره دائما بحاجة الجماعة لتأكيد كيانها فى مواجهة خطر داهم أو محنة تتهددها فى الصميم ، نجد انه يتعرض دائما للتراث التاريخى من واقع معاناة حاضره ، بحيث يربط التاريخ ـ بمعناه المتأصل فى الوجدان الجماعى ـ بواقع الحياة اليومية والمشاكل الراهنة . لذلك نجد أن الرقعة التاريخية التى يغطيها المسرح الشعبى تتسم عادة بالاتساع والانفساح ، مما يجعل المسرحيـــة تتخذ اطارا بانوراميا متنوعا ، يربطه خيط سردى رقيق ونسيج اســـتعارى رمزى ممتد .

وعنـــدما تعرض بريخت لموضـــوع تقـــديم المسرحيـــة الشعبية أو المسرحية المستقاة من التراث الشعبى ، وجد أن أقرب الأشكال المسرحية

الحديثة لها هو شكل العرض المسمى بالريفيو الذى يتكون من فقرات سريعة متنوعة تخلط بين الرقص والغناء والتمثيل ، ويربطها جميعا خيط التعليق النقدى الساخر الذى يصب على مشكلة بعينها أو فكرة واحدة أســـاسية ٠

المسرح الشعبى اذن هو مسرح يؤرخ لوجدان الجماعة ، فى ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جوانب الحياة المتعددة المتداخلة من نظم سياسية وموروثات اجتماعية وثقافية وأخلاقية ، وتقاليد وعقائد وعادات وشعائر ، وكل ما ترسب من التجربة الحياتية فى اللاوعى الجماعى فى شـــكل أساطير « وحواديت » ورموز ٠

وفى ضوء ما سبق يمكننا أن نتفق مع المخرج الأستاذ مراد منير فى قوله ان نجيب سرور وضع بذرة صحيحة لمسرح شـــعبى أصيل ٠ ولكننا نختلف معـــه فى تفسير هذا القول ، فليس مسرح نجيب سرور شـــعبيا لأنه أغرق نفسه فى المحلية المصرية وانفصـــل عن أى تيارات مسرحية عالمية ٠ ان البذرة الصحيحة التى وضعها هى توصله لفهم طبيعة المسرح الشعبى وروحه وبلورة ادراكه هذا فى شكل مسرحى هو ترجمة جمالية صادقة لهذا المفهوم ٠ ولا يضير هذا الشكل أنه يحمل ، الى جانب بعض سمات الموال الشعبى ، الكثير من ملامح المسرح الملحمى وأساليبه (وان اختلف معه فى الهدف من استخدامها) ، ولا أنه يتشابه تشابها كبيرا مع المسرح الاغريقى الأصيل فى خلطه السرد بالدراما ، والتعليق بالانشاد والتاريخ بالأسطورة ، وفى استخدامه للطقوس والشـــعائر ، وفى بلورته للحزن الفـــردى بحيث يصـــبح حزنا جماعيا يشـــمل العالم كله ٠

فاذا كان جوهر المسرح الشعبى كما سبق القول هو وحدة الرؤية وكليتها ـ الذى يؤكده الرمز والاستعارة ـ من خلال التعدد والتنوع فى المادة التاريخية المطروحة وفى وسائل عرضها ، فان مسرحية منين أجيب ناس التى تقوم على مبدأ الوحدة الاستعارية من خلال التنوع ، أو التنوع فى اطار الوحدة ، تنتمى حقا الى هذا النوع من المسرح ٠

فالمسرحية فى مجموعها هى رحلة بحث عن الخلاص الذى يتمثل فى عودة الحياة بعد اكتمال جسد حسن ودفنه ، حتى يصبح بذرة فى الأرض تعيد اليها الحياة ٠ فحسن يرحل فى غربة قاسية فى مياه النيل ، من صعيده الى شماله ، بحثا عن وجدانه المفقود ووعيه الذى تمثله الرأس الضـــائعة ، وذلك حتى يتوحد كيانه ، وتعود اليه الروح كمـــا رحل أوزوريس من قبله فى الأسطورة المصرية القديمة ، ونعيمة ترحل عبر

الوادى فى تواز وتقابل بديع ، مقتفية آثاره ، لتعيـد تجميع جسده كما فعلت ايزيس من قبلهـا · ونحن المتفرجين نرحل معهما ومع عمـال التراحيل ، الذين يؤكدون فكرة الترحال وألمهـا عبر تاريخنا القديم والحـديث ، نتلمس آثاره ، ونتكشف معنـاه · فالرحلة هى الشريط الحريرى المتين الذى تغزله نعيمة وايزيس وبهية ، فى شخص محسنة توفيق ، لينتظم حبات العقد أو المشاهد واللقاءات المتعددة والتداعيات من الماضى التى تتم خلال الرحلة ·

وكما قلنا سابقا : الدراما فى جوهرها الدائم هى صراع وتطور نحو لحظة تكشف وتنوير · وعندما يقال ان هذا العرض ليس دراميا ، يكون فى هذا انكار لوجود الصراع ـ الواضح فى المسرحية ـ بين قوى القهر والظلم والشر فى صورها المتعددة ، وبين نوازع الخير التى تعطى الموت معنى جديدا ، وتوحد بين فكرة الاستشهاد فى سبيل العدل وبين خصب الأرض وانتصار الحياة ، عن طريق الاستعارة الشعرية · فالبطل حسن يختلط دمه بماء النيل وطميه الخصيب ، والأشجار فى المسرحية تطرح رجالا ، هم المستشهدون فى الكفاح من أجل الحرية ، والطلبة يرتمون فى النيل مثل عروسه ليصبحوا قربانا ليفيض النيل بالحياة ، والجنود يمتزجون برمال الصحراء فتنبت أزهار القطن المنيرة ·

أما ما يسمى « التطور الدرامى » فهو هنا ليس تطورا لحدث معين ، ولكنه يتخذ صورة تطور الوعى بهذا المعنى فى نفس البطلة نعيمة ، التى ترى الأمور فى البداية لغزا غير مفهوم ، ثم يتسع وجدانها وينضـج وعيهـا تدريجيـا من خـلال لقاءاتها بالفـلاحين والمراكبية والراعى ، وبالسجين الهارب ، وبالعمال والطلبة والجنود ، ثم بالأرواح الشريرة وقوى الظلام التى تنبهها الى حقيقة انتمائها الى ايزيس وبهية ، بحيث تدرك هويتها الحقيقية ويتضح لها معنى « الفزورة » التى تقول ان الموت هو أحيانا الطريق الوحيد الى الحياة بمعناها الحق · وبهذا تدرك معنى موت حسن ودلالاته ، وتصبح مأساتها ليست مجرد فقدان الحبيب ، بل مأساة المعاناة من القهر الذى يهدد كل قيم الخصب والنماء وطريق مقاومة هذا القهر ·

وعندما يكتمل هـذا المعنى لديها يكتمل البناء الدرامى الذى كان يسعى نحو نقطة تنوير الوعى هذه لديها ولدينا ، وتقبل نعيمة أن تدفن رأس حسن فى التربة التى يغذيها النيل الذى يحمل جسده · ومن خلال هذه التركيبة الدراميـة وتطورها ندرك أن نجيب سرور كان يرى ان وضوح الرؤية واكتمال الوعى ـ متمثلا فى عودة الرأس الى الجسد ـ هو الهدف الأساسى للمسرح الشعبى · وربما كان يرى ـ رحمه الله ـ

أن الوعى الحى بالتراث فى حيوية وتجدد ودون انغلاق أفضل كثيرا من الحفاظ على التراث فى عزلة وتفرد ٠

لا يبقى لنا سـوى أن نشيد بالجهـد الرائع الذى بذله مراد منير فى اخراج هذه المسرحية ، وبنجاحه البالغ فى مزج التاريخ على المستوى الواقعى بالاستعارة الشـعرية المسرحية ـ خاصة فى مشهدى العلمين والأشباح ـ وفى توزيع المجاميع فى مشاهد استشهاد العمال والطلبة ٠ ولكننا نعيب عليه بشـدة تغاضيه فى بعض المشاهد عن الحاجز المادى القبيح الذى يمثل مياه النيل فى ديكور ابراهيم المطيلى ، والذى ضيق خشبة المسرح وقيد حركة الممثلين ، وفشل فى تحقيق الايهام الواقعى أو الايحاء الرمزى ٠

ولا نغفر له تغاضيه عن تمثال جثة حسن الذى بدا فى كثير من الأحيـان مضـحكا للغاية ، وذكرنا بالمسخ الشـائه الذى خلقـه د ٠ فرانكشتاين فى أفلام الرعب المعروفة ٠

ولا شك ان جميع المشتركين فى العرض وعلى رأسهم محسـنة توفيق وعلى الحجار بصوته المصرى الأصيل وحضوره المتميز قد بذلوا جهدا فائقا فى انجاح هذا العرض ، كما ساهم فى هذا النجـاح الممثل الكوميدى الموهوب مجدى عبيد الذى أدى أكثر من دور باقتدار وكذلك محمد الشيخ بموسيقاه البسيطة ونجلاء رأفت بأقنعتها خفيفة الظل ٠

وأخيرا ينبغى لنا أن ننوه بأن فرقة المنصـورة قد قدمت نفس المسرحية بامكانيات تقل كثيرا عن تلك المتاحة لفرقة المسرح المتجـول ودون نجوم أو ديكور يذكر ، ودون موسيقى سـوى ايقاعات أصوات المنشدين من أعضاء الفرقة وجاء عرضها الذى أخرجه محمود حافظ ممتعا وصادقا للغاية وأوضح أوجه التشابه فى الروح ونوعية التأثير بين المسرح الشعبى عند نجيب سرور والمسرح الاغريقى ، ولكن لهذا حديث آخر ٠

درب عسكر .. والارتجال
بين بيرانديللو وابن دانيال

منذ بداية النهضة المسرحية القومية فى أوائل الخمسينيات والمسرح المصرى يعيش مرحلة من التجريب الفنى فى محاولة تطويع العديد من الأساليب المسرحية العالمية للتعبير عن الوجدان المصرى – فلمسنا الواقعية فى مسرح نعمان عاشـــور ، وبعض مظاهر التعبيرية فى مسرح رشـــاد رشـــدى (خاصة فى رحلة خارج السور) ، وكذلك فى مسرح يوسف ادريس ، ونجيب سرور ، وشوقى عبد الحكيم ، كذلك تعرفنا على بعض عناصر الملحمية والوثائقية فى مسرحيات ميخائيل رومان ، ويسرى الجندى، ونجيب سرور أيضـــا ثم عرفنا كيف تكون الواقعية رمزية فى مسرح سعد الدين وهبة . بل لقد شـهد المسرح المصرى – أيضـا – محـاولة فى الأسلوب العبثى فى مسرحية توفيق الحكيم ياطالع الشجرة .

ولكن – وربما لأول مرة – نرى فى مسرحية « درب عسكر » – التى قدمتهـا شـعبة مسرح الغرفة للمسرح المتجـول – محـاولة جريئة وجديدة لتطويع أعقد أنواع المسرح التجريبى أســلوبا وفلسفة ، وهو مسرح (لويجى بيراندللو) الذى يوصف دائما بأنه الترجمة المسرحية للنظرية التكعيبية فى الرسم (تلك النظرية التى يراها القارىء بوضوح فىلوحة بيكاســـو الشهيرة « فتيات افينيون » التى حطم بيكاسو فيها وحدة المنظور وخلق تشكيلا يعتمد على تعدد المنظور) . وربما لأول مرة أيضا نجد فى « درب عسكر » نصا مصريا يجعل موضـــوعه الأساسى فن المسرح ، وهو الموضوع المفضل فى مسرح (بيراندللو) .

ان المسرحية التى تدور حول فن المسرح وجدت منذ عصر الدراما اليونانية القديمة حين كتب (اريستوفان) مسرحيته الشهيرة « الضفادع » التى جعل موضوعها محاولة التفضيل بين اثنين من أشهر كتاب المسرح اليونانى هما (ايسخيلوس) و (يوريبيديس) كذلك كتب (جورج فيليارز) فى انجلترا فى القرن السابع عشر مسرحية باسم « البروفة » انتقد فيها التراجيديات البطولية السقيمة التى سادت المسرح فى عصره ، ونهج نهجه كاتب انجليزى آخر فى القرن الثامن عشر هو (ريتشارد برنسلى شريدان) الذى كتب مسرحية بعنوان « الناقد » سخر فيها من القوالب والكليشيهات المسرحية آنذاك ٠

ولا ننسى كذلك تلك المعركة النقدية الضارية التى نشبت بين (بن جونسون) و (جون مارستون) وكانا من أقطاب المسرح الاليزابيثى ، والتى أصبح يشار اليها فيما بعد « بحرب المسارح » ٠ وكانت الأسلحة فى هذه الحرب هى المسرحيات التى كتبها كل من الخصمين للانتقاد والسخرية من أسلوب الخصم فى المعركة ٠

ولكن مسرحية « درب عسكر » التى تتضمن قدرا كبيرا من النقد المسرحى الساخر لبعض القوالب الدرامية التى سادت المسرح المصرى زمنا لا تتوقف عند مجرد السخرية من هذه الأشكال المسرحية بل توظف هذه السخرية لتطرح قضية هامة وهى علاقة الفن بالمجتمع ، ثم هى تتخطى هذا أيضا لتطرح قضية أخرى برزت بصورة خاصة فى مسرح القرن العشرين ، وهى علاقة الوهم المسرحى بالواقع فى ضوء فكرة نسبية الحقيقة ٠

فعرض « درب عسكر » عرض يتمتع بالذكاء الفنى الشديد ، اذ هو يبدو لأول وهلة وكأنه عرض وثائقى بسيط يهدف الى رصد تاريخ المسرح المصرى منذ بداياته الأولى التى نبعث من خيال الظل وبابات (ابن دانيال) ، والتى حاولت استخدام هذا الفن الشعبى للتعبير عن هموم المجتمع ومشاكله بصورة صادقة تلقائية ، وان شابها بعض الفجاجة الفنية ٠ ثم تنتقل المسرحية الى استعراض تطور هذا الفن وصراعه مع السلطة الغاشمة من ناحية ، ومع غزو الأشكال المسرحية المستوردة — خاصة الميلودراما البرجوازية والهزلية التافهة — التى ساندتها السلطة — من ناحية أخرى ٠ ولا تغفل المسرحية المحاولات الجادة التى قام بها (فرح أنطون) و (يعقوب صنوع) لدمج التراث المسرحى الشعبى بالتراث العالمى الجاد ٠ تخلص المسرحية من هذا العرض التاريخى الذى تستخدم فى تقديمه عددا كبيرا من الأساليب المسرحية المنوعة الى ضرورة وجود مسرح مصري صميم قادر على متابعة التغيرات الوجدانية

والاجتماعية والسياسية التى تطرأ على المجتمع . ثم تطرح المسرحية فكرة الارتجال كأحد الحلول للخـــروج بالمسرح المصرى من دائرة الجمـــود والانفصال عن المجتمع وواقع الحياة . ويجب أن نتوقف هنا لنوضح أن فكرة الارتجال كما تطرحها المسرحية تختلفعن المعنى العام لكلمة ارتجال، ففى هذا التفريق يكمن التوصيف الحقيقى لمسرحيـــة درب عسكر التى يصفها المؤلف بأنها عرض ارتجالى .

ان الارتجال ـ كما هو معروف ـ كان الأصل فى نشأة الدراما ، وكانت العروض الدرامية القديمة ، التى سبقت نشأة المسرح اليونانى ، تعتمد على التأليف الجماعى . ثم تطور الارتجال تدريجيا بحيث أصبح جزءا من اطار درامى ثابت يحكم حدوده وموضوعه . ففى المسرحيات الدينية فى أوروبا ـ فى العصور الوسطى مثـــلا ـ وجد هذا النوع من الارتجـــال المنظم ، فكانت المسرحيات فى اطارها الثابت تتقيد بحدث دينى تاريخى تعرض له ، ولكنها كانت تسمح داخل هذا الاطار بعرض مشاهد كوميدية تعتمد على الارتجـــال ، والتأليف الفورى الجماعى ، وتضيف أبعادا حاضرة الى القصص الدينى التاريخى ـ أى تربط الواقع التاريخى بالواقع المعاصر . كذلك وجد هذا النوع من « الارتجال » فى مسرح العصور الوسطى الاسلامية .. فرغم أن بابات (ابن دانيال) التى تعتبر أرقى بابات فى تاريخ مسرح خيال الظل العربى قد حفظها المخايلون جيلا بعد جيل وكانت الأساس فى هذا النوع من المسرح ، الا أن هؤلاء المخايلين كانوا يتخذون من هذه البابات اطارا ثابتا يرتجلون بحـــرية داخلة . فكما يقول الدكتور مدحت الجيار فى مقاله « مسرح العصـــور الوسطى الاسلامية » (فصول ٣/١٩٨٢) لقد « ظهر بعد ابن دانيال طـــائفة من المخايلين الذين ارتبطـــوا بواقـــع المتلقى فكانوا يغيرون فى موضوعات باباتهم ليراعوا ذوق العصر » .

وفى ايطاليا فى القرن السابع عشر نجد هذا النوع من الارتجال المحسوب فى (الكوميديا ديلارتى) . ويطلق هذا الاسم على كوميديات تلك الفترة التى كانت تتمسك بمواقف ثابتة نمطية تحتوى على نوع من الارتجال الذى يكشف قدرات الممثل ، ويكسر ـ أيضـــا ـ جمود الواقع المسرحى الوهمى ، ويصله بالواقع الفعلى للمتفرج .

وحتى فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وبعد سيادة المسرحية الواقعية التى أصرت على فصل خشبة المسرح عن الصالة ، والتى انتفى منها عصر الارتجال تماما ـ حتى فى هذه الفترة نجد كاتبا مثل (سترندبرج) فى مقدمته لمسرحيته الشهيرة « مس جولى » يدعو لنوع من الارتجال المنظم الذى يقوم به الممثل في حدود معينة ، ويكون

الهدف منه اثراء رؤية مؤلف النص وتعميق الوهم المسرحى · كذلك نجد المخرج الروسى الشهير (ستانسلافسكى) ، صاحب نظرية الطبيعية فى التمثيل يجعل من الارتجال حول فكرة معينة أو موقف معين جزءا أساسيا فى تدريب الممثل على تقمص أدواره ، وتعميق الايهام المسرحى بأن ما يراه المشاهد هو واقع حقيقى ، ولكن (ستانسلافسكى) قصر الارتجال على مرحلة التدريب ولم يجعله جزءا من العرض ·

ومن ناحية أخرى حاول بعض المسرحيين فى القرن العشرين استخدام الارتجال فى حدود منظمة لا بهدف استعراض قدرات الممثلين كما فعلت الكوميديا ديلارتى ، أو لتعميق الوهم المسرحى كما أراد (سترندبرج) ، أو بغرض تعميق التأثير الدينى عن طريق وصل الدين بالدنيا ، كما فعل مسرح العصور الوسطى فى أوربا ، وانما بهدف استخدام المسرح للتوعية السياسية والاجتماعية ، وذلك من خلال محاولة اشراك الممثل والمتفرج فى مناقشة قضية معينة من خلال مواقف تمثيلية بحيث يتم استكشاف أبعادها ، وطرح الحلول لها ·

ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من التأليف الارتجالى الجماعى للنص الدرامى فى حدود موضوع معين ، قد أصبح هو التقليد السائد فى كثير من المسارح الصغيرة فى انجلترا (التى نبتت متأثرة بتجارب المخرجة الانجليزية جون ليتل وود فى معملها المسرحى فى انجلترا فى النصف الأول من هذا القرن ، وببعض تجارب المسارح الصغيرة الطليعية فى أمريكا مثل مسرح لاماما) ، والتى اصطلح النقاد على الاشارة اليها باسم « المسرح البديل » بل لقد بلغ من انتشار هذا النوع من التأليف الارتجالى المنظم أن أنشأ المسرح القومى الانجليزى شعبة تجريبية تنتمى الى هذا المنهج هى شعبة المسرح الجوال أو المتجول (Portable theatre)

ولكن الى جانب هذا النوع من الارتجال الحقيقى ظهر فى مسرح القرن العشرين أيضـا ضرب من الارتجال الظـاهرى ـ أو ما يمكن أن نسميه بوهم الارتجــال ـ حيث انه يبدو فى ظاهره ارتجالا ولكنه فى حقيقة الأمر نص مكتوب ·

ويرتبط ظهــور هذا النوع من الارتجال الوهمى ارتباطا وثيقـــا بقضية علاقة الوهم المسرحى أو الفنى بالواقع ـ تلك القضية التى شغلت عددا من الفنانين فى القرن العشرين خاصـــة ممن تأثروا بفلســـفة النسبية ·

لقد أدرك هؤلاء الفنـــانون أن العمل الفنى يصـــور واقعا ثابتا محدد المعالم ، بمعنى أن الواقع فى العمـــل الفنى لا يتغير وكأنما هو

مطلق ، بينما تؤكد لنا الخبرة الانسانية أن الواقع يتغير دائما وتختلف ملامحه ومعناه باختلاف وجهات النظر بحيث تصبح سمته الأساسية هي النسبية في الرؤية والمنظور والادراك .

ولتحقيق أكبر قدر من الصـــدق الفني حاول بعض كتاب المسرح اكتشاف وسيلة لسد الفجوة التي تفصـــل العمل المسرحي في ثباته المطلق ومنظوره المحدود على خشبة المسرح وبين الواقع الفعلي في نسبيته وتغيراته . ووجد بعضهم الحل في استخدام الارتجال بمعنى وتفسير معين .. أي الارتجال الوهمي .

وقد حاول الكاتب المسرحي الفرنسي جان أنوي في مسرحيـــة له بعنوان « البروفة » أن يجرب هذا النوع من الارتجال المكتوب أو الظاهري فجعل موضوع مسرحيته بروفة لنص مسرحي بقلم الكاتب (ماريفو) ، وخلط أدوار الممثلين في مسرحية ماريفو بما يشبه الحوار والتعليقات والتأملات المرتجلة ، فجاءت المسرحية جـــدلا بين رؤية (أنوي) التي تتضمنها الأجزاء التي تبدو في ظاهرها مرتجلة من قبل الممثلين ، ورؤية (ماريفو) التي يمثلها النص الذي يتدرب الممثلون على أدائه .

ورغم نجاح (أنوي) في استخدام وهم الارتجال في خلق مستويين من الوهم المسرحي الا أن الكاتب الايطالي (لويجي بيراندللو) يعتبر – بحق – أهم كاتب تناول فكرة الارتجال في علاقتها بالايهـــام المسرحي موضوعا وأسلوبا . وفي هذا تأثر به الفنان محسن مصيلحي مؤلف درب عسكر تأثرا كبيرا . ففي ثلاث مسرحيات هي : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، و « كل على طريقته » ، « الليلة نرتجل » كتب بيراندللو ثلاثية عن « المسرح في المسرح » – كما وصفها – وأقام في كل منها من خلال حيلة الارتجال الوهمي علاقة جدلية بين الفن والحيـــاة عن طريق جعل المسرحية تدور حول بروفة لنص مسرحي تحاول فرقة من الممثلين فهمه وتقديمه بصورة صادقة ، وكذلك انتقاده في ضـــوء الواقع وفي ضـــوء التفسيرات المتناقضة له من قبل الممثلين . فجاءت هذه الثلاثية المسرحية تعبيرا عن جدلية الحقيقة ونسبيتها ، وتعليقا لاذعا على مبدأ الايهـــام المسرحي الكامـــل في المدرسة الواقعيـــة ذات المنظـــور الواحد الثابت .

وفي مسرحية « درب عسكر » اتبع محسن مصيلحي أسلوبا شبيها (ببيراندللو) . فرغم بساطة العرض الظاهرية وطابعه الوثائقي الظاهري ، الا أن « درب عسكر » ليست مجرد قراءة في تاريخ المسرح المصري أو رؤية في وظيفتـــه ومشاكله ومســـاره . ان الأسلوب المسرحي الذي يتبنـــاه

العـــرض فى انتظام مادته ، والذى يعتمد على تعدد مستويات الوهـــم المسرحى واستخدام المنظور المركب بدلا من المنظور الواحد ـ هذا الأسلوب يجعل القضية الأساسية فى العرض هى علاقة الوهم المسرحى بالواقع ، وهى القضية الأســـاسية فى مسرح بيراندللو أيضا ٠ وكذلك نجد أن الوسيلة التى يستخدمها العـــرض فى تكسير الوهم المسرحى الى عدة مستويات هى نفس وسيلة بيراندللو ـ أى وهم الارتجال ٠

فالارتجال فى « درب عسكر » ليس هو الخروج على النص الذى نعهده فى مسارحنا بل هو ارتجال ظاهرى ضرورى منصـــوص عليه ٠ والتفريق هنا هام ٠ ان درب عسكر لا تدعو الى الخروج على النصوص المسرحية لتحقيق المرونة للمسرح المصرى ، بل تحاول أن تقدم شـــكلا مسرحيا يعتمد فى تكامله على اقامة علاقة جدلية بين الفن والحياة ليس فقط من ناحية الموضوع ، بل أيضا من ناحية الشكل ٠ فمن ناحية الموضوع نجد أن المسرحية تناقش علاقة الأشكال المسرحية بحركة المجتمع ، ومن ناحية الشكل تقوم المسرحية على علاقة الوهم المسرحى بواقع صـــالة العرض ٠ لذلك نجد ـ على سبيل المثال ـ أن المسرحية تحتفظ بأسماء الممثلين الحقيقيـــة بحيث تختلط أدوارهم العـــديدة التى يتقمصونها بشخصياتهم كممثلين فى العرض وبشخصياتهم كأفراد خارج العرض ، وبذلك تتداخـــل مستويات الوهم المسرحى ، ويحتار المتفـــرج أحيانا ولا يدرى أين تبدأ الحقيقة وينتهى الايهام المسرحى ، وأين ينتهى الايهام وندخل دائرة الواقع الفعلى ٠ بل انه فى لحظة شيقة فى العرض تحدث خناقة تحير المتفرج اذ هو لا يدرى ان كانت شجارا حقيقيا أم شجارا فنيا وهميا ٠ وفى احدى ليالى العرض وجد الأستاذ محمد دردير نفسه مضطرا لأن يقول للمتفرج : «دى خناقة تمثيل» اذ اضطرب فعلا بعض الحاضرين وهم بعضهم بالتدخل لفض الشجار الوهمى ٠ ومسرحية « درب عسكر » تركز فى تناولها لفن المسرح فى مصر وعلاقته بالمجتمع على الفترة الزمنية التى تبدأ من منتصف القرن التاسع عشر وتقف على أعتاب الثـــورة ٠ وقد يثير هذا التحديد الزمنى بعض الاعتراضات : فقد يقول قائل بأن المسرحية قد أغفلت عمدا فى تناول موضـــوعها كل التجارب المسرحية المصرية التى حدثت منذ بداية الخمسينيات بحيث أصبحت رؤيتها مبتورة وغير عادلة ٠

وقد يضيف قائل آخر بأن الغرب يمتلك أدبا مسرحيا غزيرا يمتد فى التاريخ أكثر من ألفى عام ، بينما لا يزال العالم العربى على بداية الطريق فى خلق تراث أدب مسرحى وقد يضيف هذا القائل بأن دعوة العرض لانشاء مسرح بديل على النهج الغربى ليس لها ما يبررها اذ أنه

ليس لدينا أدب مسرحى قديم له تقاليد ثابتة يمكن أن نثـــور عليها لنخلق بديلا ٠

قد تثار مثل هذه الملاحظات ، وقد يخطىء البعض فهم هذه المسرحية ويعتبرها دعـوة صريحة للامعان فى الخـروج على النصـوص المسرحية المكتوبة بدعوى التواصل مع المجتمع ، وقد يرى فيها البعض دعوة الى نبذ التراث المسرحى العالمى والعودة الى البابات وخيال الظل والارتجال العشوائى باعتباره فن الشعب ٠

ولكن على رغم صعوبة العـرض التى تجعله عرضـة لسوء التأويل والتفسير ، فان التوليفة المسرحية التى نراها فى « درب عسكر » تعتبر حقا رافدا جديدا من شأنه أن يغنى حركة المسرح المصرى ٠ فاننا نجد هنا مؤلفا يستخدم مادة محلية صرفة ، وينتظم عددا كبيرا من الأســاليب المسرحية ليقدم رؤية فلسفية عن علاقة الفن بالحياة والوهم بالحقيقة على نهج بيراندللو ، ورؤية اجتماعية سياسية عن علاقة الأشكال الفنية بالتنظيمات السياسية والاجتماعية فى المجتمع على نهج مسرح التوعية ـ أى المسرح البديل ـ فى انجلترا ٠

وربما كانت أهم حقيقة أثبتها هذا العرض الذى أخرجه عصـــام السيد فى بدايته الحقيقية كمخرج موهوب خلاق هى أن المسرح الذكى المثقف يمكن أن يكون مسرحا جماهيريا أيضا ، وأن المسرح الجماهيرى لا يجب بالضرورة أن يتحلى بالسذاجة ٠

كذلك أثبت هذا العرض أن الفن المسرحى يمكن أن يكون مصريا صميما وأن يكون فى الوقت نفسه عالميا ـ أى أن يغوص فى أعمـــاق الوجدان الشعبى وتاريخه دون أن ينغلق على نفسه بحيث ينعزل فنيا عن الثقافات الأخرى والتيارات المسرحية العالمية ٠

وأخيرا ، ان مصر التى تمتلك هذا القدر من الفن والثقافة والاخلاص وعشق المسرح الذى لمسناه فى محمـــد درديز ، وحسن الديب ، وعبلة كامل ، وسامى عبد الحليم ، وزين نصار ، ومخلص البحيرى ، وحنان يوسف ، وجمال أبو العـــلا ، وهشام جاد ، وغيرهم من المشتركين فى العرض ـ مصر هذه تقف حقـــا على طريق نهضـــة مسرحية واثقة طمـــوحة ٠

بريخت ... والمسرح المصرى

ظهر بريخت فى المسرح المصرى فى الستينيات عن طريق مسرحياته المترجمة ، أو من خلال المؤلفين والمخرجين الذين تأثروا بمنهجه وفلسفته ووجدوا فى مسرحه أنسب تعبير عن تيار الثورة الاشتراكية .

ورغم ذلك ، فلم يكن مسرح بريخت الملحمى بأى حال هو الشكل المسرحى الوحيد السائد فى الستينيات . لقد كان رافدا من روافد عديدة عالمية ومحلية ، وعاش جنبا الى جنب مع المسرحية الواقعية والرمزية ، ومـع المسرح الشعرى والشعبى ، وكذلك مسرح العبث ومسرح الفكر الوجودى . وكان لتزامل هذه التيارات المسرحيـة وتصارع فلسفاتها أكبر الأثر فى اثراء النهضة المسرحية آنذاك .

وتلت تلك النهضة ، وربما لظروف النكسة ، فترة تقلص فيها المسرح المصرى بشدة ، وتوارت معظم التيارات الايجابية فكرا وفنا ، ومن بينها البريختية ، واقتصر نشاطه على الاسقاط السياسى بفرض السخرية السلبية ، وأصبحت « شاهد ماشافش حاجة » رمزا لتلك الفترة .

ومع بداية الثمانينيات نلمح بداية صحوة مسرحية ، ونلمح أيضا عودة مايشبه تيار المسرح البريختى . بل انه يمكن القول بان صبغـة البريختية قد أصبحت السمة السائدة حتى فى عروض الأقاليم .

وفى محاولة أمينة لرصد وتقييم هذا الاحياء البريختى هناك حقائق لابد من ذكرها :

أولا : ان مسرح بريخت ليس مجمـوعة من الأساليب والحيـل

المسرحية · بل هو مسرح فلسفي يعبر عن رؤية سياسية واجتماعية تستند الى تفسير للتاريخ ينبع من الجدلية المادية الماركسية ·

ثانيا : اننا عندما نفحص العروض التي تنتهج أسلوب مسرح بريخت نلحظ التالي :

١ – ان عددا من المخرجين يتبعون اسلوب بريخت في اخراج نصوص هي أبعد ما تكون عن فلسفة بريخت بغرض اعطائها تفسيرا ماركسيا وفي هذا قدر من الخداع غير مقبول ·

٢ – هناك بعض المخرجين الذين لا يعرفون من بريخت سوى قشوره ويستخدمون هذه القشور المسرحية من باب التقليد وحتى يوصف مسرحهم بأنه « مسرح فكر » دون أن يدركوا كنه هذا الفكر · وفي هذا التناول لبريخت قدر كبير من الاهانة له ومن التزييف لفلسفته الجادة ·

٣ – ولكن يوجد أيضا – والحق يقال – مخرجون يستخدمون بصورة واعية بعضا من الاساليب التي ارتبطت ببريخت دون الالتزام بدعوته · وهم في هذا يرجعون هذه الاساليب – كالجوقة مثلا – الى اصولها الاولى في الدراما الشعورية حيث وجدها بريخت ، ويحاولون تطويعها لخلق مسرح شعبي ·

٤ – هناك ايضا على الساحة المصرية مسرح بريختي فلسفة واسلوبا ، ويجب أن يقتصر التوصيف البريختي عليه · وهذا النوع يجب أن يبقى كأحد التيارات الفكرية والفنية في المسرح المصري ولكن دون أن يحتكره تماما – والأساس في بقاء هذا النوع وحيويته هو الاحتفاظ بروح مسرح بريخت الحقيقية – أي بروح النقد الذاتي الجاد ، والاعتراف بالمتناقضات وأخطاء التطبيق في النظريات السياسية والاجتماعية التي يدعو اليها وذلك حتى يحتفظ بروح الدعوة الاشتراكية بأوسع معانيها ، ولا يتحول الى دعاية ساذجة لعقيدة جامدة ·

ثالثا : يجب أن يتذكر كل من يتعرض لمسرح بريخت بالتقليد في مصر أن يدرك أن المسرح البريختي كان نتاجا لظروف المجتمع الصناعي في الغرب ، وهي ظروف لم يمر بها مجتمعنا الذي كان أساسا على طول تاريخه مجتمعا زراعيا · وأهمية هذا التفريق تتضح اذا أدركنا أن الهدف الأساسي في مسرح بريخت هو ايقاظ الوعي لدى الطبقة العاملة بمغبات النظام الرأسمالي في المجتمع الصناعي · فقد آمن بريخت متأثرا بكارل

ماركس بأن مأساة الانسان فى المجتمع الرأسمالى الصناعى هى تحول العمل من قيمة الى سلعة ، ومن وسيلة لتجسيد طاقات الابداع لدى الانسان الى قيد يدمر انسانيته ويدمر انتماءه الى المجتمع والحياة . وتوصل بريخت الى أن السمة النفسية لمجتمع أوروبا الصناعى هى اللا انتماء او الاغتراب .

وما كانت كل أساليبه المسرحية التى تحاول اثارة الوعى بهذا الاغتراب الانسانى عن طريق التغريب المسرحى سوى دعوة لتغيير هذا الواقع الذى يفرز الاحساس بالاغتراب .

ولكن فى مجتمع مصر الزراعى لا أعتقد أن مثل هذا النوع من الاغتراب قد أصاب الفلاح المصرى حتى فى أشد عصور الاقطاع رعونة. لقد كان كفاح الفلاح المصرى دائما ينبع من وعيه بانتمائه الى الارض ومن ادراكه لقيمة عمله فى فلاحتها كأساس لأسلوب حياته وكتجسيد لهويته . ولم يحدث فى اعتقادى أن وصل الفلاح المصرى الى حالة فقدان الوعى والاغتراب عن واقعه المادى التى جعلت من مسرح بريخت ضرورة ملحة ونتاجا طبيعيا فى المجتمع الصناعى الرأسمالى .

رابعا : ان مسرح بريخت وان كان يدعو الى اعمال الفكر فى الواقع بدعوى تغييره الى الأفضل الا أن اعمال الفكر فى مسرحه يرتكز على افتراض أساسى وهو الالتزام فى التفكير باطار الجدلية المادية والاشتراكية العلمية . وهو اطار يتجاهل البعد الروحى للوجود المادى .

واذا تذكرنا اننا مجتمع كان وما زال يميل الى النظر الى الواقع باعتباره تجسيدا لامتداد آخر غير ملموس ، فاننا ندرك أن الاقتصار على المنهج البريختى فى المسرح الفكرى ليس كافيا . اننا فى حاجة ماسة الى مسرح فكرى حر – أى لمسرح يقيم جدلا ثريا بين النظريات المادية والفلسفات المثالية فى محاولة للتوفيق بين البعد الروحى والبعد المادى للوجود – أى لمسرح لا يتقيد الفكر فيه بنتيجة مسبقة .

وحتى يصبح المسرح المصرى تعبيرا حقيقيا عن وجدان الأمة وفكرها وثقافتها فيجب أن يتناول الانسان لا كمخلوق اجتماعى وسياسى فقط ، بل أيضا كانسان له كيانه الروحى . وهذا ما حاول صلاح عبد الصبور أن يفعله فى مأساة الحلاج وهى موضوع حديثنا التالى .

الحلاج بين المطلق والنسبية

فى ذكرى الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور قدم مسرح الطليعة عرضا مختصرا مضغوطا لواحدة من أنضج وأثرى مسرحياته هى **مأساة الحلاج** فى اعداد أسماه المخرج **الكلمة والموت** ·

وفى جنبات القاعة الصغيرة ــ قاعة ٧٩ ــ أو قاعة صلاح عبد الصبور كما أعاد تسميتها الأستاذ سمير العصفورى حبا ووفاء ــ يتردد نداء على لسان الحلاج يلخص لب حيرته ، وحيرة الانسان عموما **عندما تعذبه الهوة بين الفكرة والتنفيذ ، وبين المبدأ والتطبيق :**

فلعل فؤادا ظمآن ·

يستعذب هذى الكلمات ·

ويوفق بين القدرة والفكرة ·

ويزاوج بين الحكمة والفعل ·

فالحلاج فى البداية يواجه الاختيار الصعب بين أن يغمض عينيه عن الدنيا حتى يبصر نور الخالق فى قلبه،أو أن ينزل الى معترك الحياة بشعلته فيغامر بفقدانها ·

ويطرح صلاح عبد الصبور من خلال هذه الحيرة حيرة أخرى فى لقاء الحلاج بالشبلى : وهى حيرة الفنان عندما يتشكك فى جدوى فنه فى ارساء الحق والخير والجمال ، وتعذبه المقارنة بين فاعلية السيف وفاعلية الكلمة ·

وعلى مستوى آخر من مستويات المسرحية يطور صلاح عبد الصبور التقابل بين الفن والحياة ، وبين الدين والدنيا • ويكسبه أبعاد الصراع بين المطلق والنسبى – أى بين المثل المطلقة والمبادىء المجردة ذات القيمة الثابتة والتى يرثها الانسان من جيل الى جيل من ناحية ، وبين الفعل المحسوس الذى يخضع لظروف ومتغيرات انسانية تاريخية من ناحية أخرى – وهكذا يصبح صراع الفن والحياة ، والدين والدنيا هو صراع المطلق والتاريخ • ويكشف هذا الصراع فى نفس الوقت عن هوة وحوار لاينقطع بين الكلمات ومعانيها أو مدلولاتها المتغيرة : فالعدل مثلا لفظة لا تتغير تعبر عن قيمة مطلقة ، ولكن معناها لا يتحقق كواقع حى ملموس الا فى علاقتها بالانسان ، وفى خضوعها لنسبية المواقف البشرية ، فيقول ابن سريج :

العدل مواقف •
العدل سؤال أبدى يطرح نفسه كل هنيهة •
فاذا ألهمت الرد ، تشكل فى كلمات أخرى •
وتولد عنه سؤال آخر ، يبقى ردا !
العدل حوار لا يتوقف •

ويصور صلاح عبد الصبور معاناة كل من يتصدى للفعل تحت راية مبدأ أو قيمة مطلقة ، ويجد نفسه يخوض بحار نسبية الأحكام وتعذر اليقين • فعندما يخلع الحلاج رداء الصوفية ، وينزل الى الحياة ، يعجز عن الفعل ، اذ أين له بالسيف المبصر الذى يحدد « من فينا الشرير •• ومن فينا الخير » ، فكل المظلومين يوما ظلموا • وبدلا من ان تغير كلماته الحياة من حوله ، تصبح واحة خدر يلجأ اليها الأعرج والأبرص والأحدب بحثا عن السلوى المؤقتة • فليس الحلاج فى مسرحية صلاح عبد الصبور مسيحا أوتى القدرة على أن يجعل من الكلمة فعلا ، بل رجلا يبحث عن اليقين حتى يقدم على الفعل الصحيح • ويذكرنا الحلاج كثيرا بشخصية هاملت فى مسرحية شكسبير الشهيرة • فقد صور شكسبير فى هاملت – دارس الفلسفة فى جامعة نورمبرج – كيف تشل الحيرة والتشكك القدرة على الفعل عندما تتنازع الفرد قوتان متساويتان هما فى حالة الحلاج : قوة الدين وقوة الدنيا • فيقول الحلاج مثلا :

هب كلماتى غنت للسيف ، فوقع ضرباته
أصداء مقاطعها ، أو رجع فواصلها وقوافيها

ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن
تهوى رأس كانت تتحرك
يتمزق قلب فى روعة تشبيه
وذراع تقطع فى موسيقى سجعه
ما أشقانى ، عندئذ ، ما أشقانى
كلماتى قد قتلت ·

وتشل الحيرة الحلاج ، وتغدو كلماته حبالا تقيده ، وتقيد أيضا صاحبه فى السجن **فيشكو :**

كنت كثيرا ما تأتى
وتحدثنى وتحدثنى حتى قيدت خطاى

ويقف القاضى أبو عمر فى المسرحية على طرف النقيض من الحلاج فى عمائه التام عن مسئولية الكلمة · فالكلمة عنده لعبة ، وفزورة ، وسفسطة طنانة ، وشعار أجوف ، وسيف أخرق · ويؤكد صلاح عبد الصبور من خلال هذه الشخصية فكرة انفصال الكلمات عن مدلولاتها ، وفساد معانيها على أيدى تجار الشعارات ومتملقى أصحاب السلطة ، اذ تصبح اللغة فى أفواههم وسيلة تضليل وأداة دمار ·

ويصل صلاح عبد الصبور فى المسرحية بالكلمة الى طريق مسدود: فهى اذا خرجت للحياة زيفت وابتذلت أو خضعت لمتغيرات التاريخ وشابتها النسبية ، وهى اذا لم تخرج الى الحياة وبقيت سرا دفينا فى قلب الفنان والصوفى ذابت فى بحار الصمت · وتبقى حيرة الحلاج ، وهى قلب مأساته ومأساة الانسان دائما اذ هو ينشد كمال الفعل ويقين المعرفة ، وهما لله وحده · ويجد الحلاج مخرجه فى الموت الذى يحمل ظلالا من الهزيمة والهروب ، ولكنه يحمل أيضا معنى الفناء فى الله ليذوب النسبى فى المطلق حتى تصبح الكلمة فعلا ·

ومن الواضح أن المسرحية تمثل على أحد المستويات ذلك الصراع القديم فى نفس الفنان بين المسئولية التى يفرضها عليه فنه ، ومسئوليته التاريخية كفرد فى مجتمع · وربما كان صلاح عبد الصبور الذى اشتهر بسعة اطلاعه فى الآداب الغربية قد قرأ قصيدة الشاعر الانجليزى الشهيرة تينيسون المسماة **سيدة قلعة شالوت** والتى تحكى عن سيدة فرضت عليها الأقدار أن تعيش وحيدة فى حجرة فى قلعتها وألا تنظر أبدا من نافذة الحجرة الى العالم الخارجى ، بل عليها أن تكتفى بما تراه من

العالم الخارجي منعكسا في مرآتها · وهي تقضي وقتها في نسيج المناظر التي تراها في المرآة على نولها · ولكن سيدة شالوت تلمح في مرآتها الفارس سير لانسلوت يعبر في موكبه أمـام نافذتها وتقع في غرامه · فتضرب عرض الحائط بتعاليم القدر وتنظر من النافذة · وفي الحـال تحل عليها اللعنة وتنشق المرآة نصفين وتموت سـيدة شالوت ويطفو جسدها في قارب صغير في جدول يجرى بين قلعتها وقلعة سير لانسلوت ـ ومن الواضح أن تينيسون كتب هذه القصة الرمزية الشفافة ليصور حيرة الفنـان بين التفرغ التـام لفنه وبين نزعته الطبيعيـة الانسانية الى الالتحام مع الحياة ·

ولكن صـلاح عبد الصبور لا يقف في مأساة الحلاج عند حدود قضية الفن والحياة فقط ، ولكنه يتخذها وسيلة لعرض قضية أخطر وهي الصراع بين الرؤية الدينية للعالم التي يمثلهـا في المسرحية عالم الصوفية المطلق ، وبين الرؤية العلمانية التي ترى في المطلق أسطورة يخترعها الانسـان ليبرر لنفسـه تخليه عن مسـئوليته الأخلاقية تجاه البشر ، خاصة وأن الرؤية العلمانية تعترف بقانون النسبية · ويبدو أن صلاح عبد الصبور قد تأثر الى حد كبير بقراءاته في الفلسفة الحديثة ، وخاصة الفلسفة اللغوية ، مما جعله يتشكك في الكلمات ، ولكنـه لم يستطع في نفس الوقت أن يتحرر من شـوقه الدائم الى الكلمة المطلقة التي تقف فوق الحيـاة ومتغيرات التاريـخ ، والتي تمثـل الله في الرؤية الدينية ·

وبسبب هـذا الصراع بين الرؤية الدينيـة الموروثة ، وبين الرؤية العلمانية المكتسبة ـ ذلك الصراع الذي لم ينجح عبد الصبور في حسمه في المسرحية ، وربما أيضا على المستوى الشخصي ، جاءت مأساة الحلاج في شكلها الفني مسرحية جدلية فكرية تمثل صراعا تاريخيا بين رؤيتين للعالم ، وهو صراع يفشل عبد الصبور في حسمه في النهاية فينسحب منه بالموت الذي يمثل في آن واحد الفناء في النظرية العلمانية ، والوعد بالخلود في النظرة الدينية · وتقترب المسرحية في أحيان كثيرة من طبيعة المأساة ، ولكنها لاتحقق أبدا شكل المأساة بالمعنى المتعارف عليه · فجوهر المأساة كنمط دراسي هو اليقين · فالمأساة لا تسمح أبدا بالتشكك في الاطار العقائدي الذي تطرحه والذي يتم في ضـوئه تحديد طبيعة قوى الصراع ومساره ونتيجته · ومهما احتج البطل الفـرد في المأساة على الأقدار ، فالأقدار ثابتـة ، وهناك ناموس أخـلاقي مطلق تعسفي

لا فكاك منه · وموت البطل المأساوى فى نهاية المأساة يمثل تأكيدا وتدعيما لهذا الناموس · ولكن فى مسرحية عبد الصبور يتعذر اليقين على الحلاج وعلى القارىء ، فنحن نتأرجح بين رؤيتين احداهما دينية ، تعتمد على فكرة المطلق ، والخلاص المطلق ، وتصلح للمأساة ، وأخرى علمانية ، تنتصر للحياة رغم نسبيتها على المطلق وتؤكد ضرورة الخلاص الجماعى ، وتصلح للمسرح الملحمى · ولهذا يجد القارىء أن المسرحية تتأرجح فى شكلها الفنى بين عناصر المأساة التى تتجلى فى مونولوجات الحلاج المؤثرة ، وعناصر المسرح الملحمى التى تتجلى بوضوح فى مشهد المسرحية الافتتاحى · ان مسرحية مأساة الحلاج تمثل هذا النوع من المسرحيات التى يطلق عليها بعض النقاد لقب المسرحية المشكلة ويعنون بها المسرحية التى تنتظم أكثر من اطار عقائدى واحد بحيث يتعذر حسم الصراع المطروح فيها بصورة مرضية والتى يصبح جدل الرؤية هو موضوعها الأساسى · وعادة ما يظهر هذا النوع من المسرحيات فى فترات الانتقال التاريخية التى تشهد احتضار رؤية موروثة للعالم وبزوغ رؤية جديدة ·

وفى العرض المسرحى الذى أعده وأخرجه أحمد عبد العزيز ، وأسماه الكلمة والموت مستخدما عنوان جزئى المسرحية ، نجد أنه قد نجح رغم الاختصارات الكثيرة التى خففت من جرعة الجدلية فى المسرحية — فى الاحتفاظ بجوهر الصراع فيها بين الرؤية الدينية المأساوية ، والرؤية العلمانية الملحمية ، اذ وظف أدوات العرض المسرحى لتؤدى دور الفقرات المحذوفة فى أحيان كثيرة · فهو — على سبيل المثال — استعاض عن البعد الساخر الذى يضيفه المشهد الافتتاحى فى النص المكتوب (فى حوار الواعظ والتاجر والفلاح) بصياغة أغنية المجموعة التى يبدأ بها العرض صياغة موسيقية ساخرة ، مستخدما العود والايقاع · كذلك نجح فى مشهد القبض على الحلاج ومشهد السجن فى ابراز الهوة بين القول والفعل ، فجعل الشرطى فى المشهد الأول يكبل الحلاج بالسلاسل بينما تجلس حوله المجموعة فى شبه استسلام ، ثم جعل الحلاج بدوره يجلس دون حراك فى السجن بينما تهدر آدمية السجين الثانى على يد السجين الأول · كذلك ترجم المفهوم الجدلى الذى يقدمه عبد الصبور لدور الكلمة فجعلها حينا رداء أبيض يلف السامعين ، وحينا آخر حبالا مجدولة تحتضن القاعة ثم تتحول فى النهاية الى مشنقة يعلق فيها الحلاج · وفى مشهد المحاكمة الممتع حقق أحمد عبد العزيز معادلة بالغة الصعوبة بين الجد والهزل ،

فجاء المشهد بالغ الفكاهة فى ظاهره ، مفزع الدلالات فى باطنه ، تختلط فيه ايقاعات المسرح على الطبلة بصورة الجلاد الصامتة التى تطل على المجلس من عل · ان أحمد عبد العزيز يمتلك الى جانب حدسه الفنى الجاد فى الوصول الى لب النص الدرامى حسا تشكيليا وخيالا سمعيا يؤهلانه لأن يصبح من صفوة مخرجينا ، خاصة وان انضباط العرض وايقاعه المتصل الذى جعل منه وحدة جمالية بالغة الاتقان يوحى بشخصية قادرة على فرض احترامها على من يعمل معها ، وهى صفة تميز بها دائما مخرجونا العظام من أمثال سمير العصفورى وكرم مطاوع ·

وساعد أحمد عبد العزيز فى تحقيق هذا العرض المتميز فنان الديكور مصطفى الشرقاوى ، ومؤلف الموسيقى محمد جاد ولفيف من فنانى مسرح الطليعة · ولا أدرى لماذا يكثر الحديث عن أزمة الممثلين وهذه القاعة الصغيرة تضم ذلك الكم الهائل من المواهب الناضجة المقتدرة من أمثال محمود مسعود ، وسامى مغاورى ، ومحمد دردير ، واسماعيل محمود ومحمود عبد الغفار · لقد قدموا لنا جميعا سيمفونية أداء سمعى وحركى رائعة ، وأهدونا أيضا شعلة أمل جديدة وسط كل الحديث عن أزمة المسرح وذبول أشجاره ·

الوزير العاشق
بين أرسطو وبريخت

تمثل مسرحية **الوزير العاشق** للشاعر فاروق جويدة محاولة جديدة لتطوير المسرح الشعرى الكلاسيكى الذى يقوم أساسا على المأساة وذلك بتطعيمه بعناصر عديدة فكرية وفنية من المسرح الملحمى الذى اقترن باسم الكاتب والمخرج الألمانى برتولت بريخت ٠

ففاروق جويدة يتناول رقعة من تاريخنا العربى ، هى فترة سقوط الأندلس ، ويوظف قصة الحب الشهيرة بين الشاعر ابن زيدون وولادة ليطلق صرخة احتجاج وتحذير مريرة على واقع التفتت العربى الذى أدى الى ضياع الأرض ٠ وهو يوظف جميع عناصر مسرحيته لخدمة هـــذا الهدف ٠ فنجده يتناول شخصية ابن زيدون وولادة ــ رغم امكانياتهما المأساوية الثرية ــ بحذر شديد حتى لا تتوه رسالته فى غياهب معاناة فردية مهما بلغت مأساويتها ٠ وهو فى نفس الوقت يتجنب التبسيط المخل الذى قد يؤدى الى تسطيح الشخصيات فتجىء أنماطا أو أبواقا لا حياة فيها ٠

ويتوسل فاروق جويدة الى تحقيق هذه الموازنة الحساسة بأن يرسم شخصياته فى خطوط عريضة مركزا على الملامح التى تصب فى القضية الرئيسية لتوضح ملابساتها البشرية ، وبعدها الانسانى ، وتأثيرها على حياة الفرد ، وذلك دون الدخول فى تفصيلات وتفريعات كثيرة ٠ وهكذا نجد أن شخصية ابن زيدون ترتكز أساسا على محور الصراع بين السيف والقلم ٠ فابن زيدون الشاعر صناعته الكلمات ، ولكنه يفقد الايمان

بفاعلية الكلمة ، وينغمس فى العمل السياسى رغبة منه فى تحقيق حلم الوحدة العربية واعادة المجد القديم · ويضيف فاروق جويدة الى هذه المواجهة الفكرية بين دور الكلمة ودور السيف بعدا انسانيا لينقذ المواجهة من الوقوع فى هوة التجريد ، فنجده يكشف على لسان ولادة بعدا هاما يظل يطفو بين الحين والآخر لينبه المتفرج الى ضرورة الحـذر فى تقييم شخصية ابن زيدون حتى لا نراه كبطل ناصع البياض ــ مثل أبطال الملاحم ــ أو كموقف بطولى عظيم يهزمه القدر ــ كما يحدث فى التراجيديا الكلاسيكية بل كرجل التف بفرديته وأدرك فى النهاية خطأه ·

ويتكرر نفس الصراع فى نفس ولادة التى تقف على طرف النقيض من ابن زيدون فى احترامها للكلمة ، ولدور الشاعر فى تشكيل وجدان الأمة ، وفى رفضها لحلم المجد القديم الذى يقوم على نظام الملكية لا على حكم الشعب ، وفى تشككها الشديد من بطش السيوف ، وتخوفها من السلطة وسطوتها وهى التى ولدت فى ظلها كأميرة ، وخبرت جبروتها وخداعها ·

ويكتسب الصراع من خلال ولادة أبعادا آخرى ، فيبرز أيضـــا الصراع بين الشعب والسـلطة الغاشـمة ، وكذلك الصراع بين الحب والواجب ، أو بين الحياة الخاصة والدور العام ، وهو صراع تعج بـه التراجيديات الكلاسيكية · ويظل الصراع محتدما طوال المسرحية بين السيف والقلم ، وبين الحب والواجب ، وبين فلسفات متناقضة للحكم · وفى النهاية يذيب فاروق جويدة جميع الصراعات فى مفهوم شامل للحب يمتد من الخاص الى العام ، ومن الحبيبة الى الوطن ، ويشمل الحاكم المستنير والشعب الواعى ، وهو مفهوم ينبع من احترام كرامة الانسان وقدسية الأرض والحياة ممثلة فى الشعب · فالشعب يبرز هنا كالبطل الأساسى الغائب فى حسابات ابن زيدون الحاضر دائما فى تأملات ولادة ·

وان فاروق جويدة يحاول أن يؤكد من خلال تجربته المسرحية الأولى أن أى صراع فكرى يحدث فى نفس الفرد ، وأية معاناة فردية مهما بلغ صدقها ، بل وأية حلول يتوصل اليها الفرد فى معزل عن واقع حياة البشر الذين يمثلون جسد الأمة لا بد وأن يشوبها الزيف · فالصراع بين الكلمة والسيف فى نفس ابن زيدون انما هو صراع ظاهرى ينتهى بمجرد أن يوضع فى اطاره الحقيقى الذى هو اطار حياة الأمة · فليس ثمة تناقض حقيقى بين الكلمة والسيف اذا نبعت الكلمة من وجـدان الشعب ونبع قرار استخدام السيف منه · بل يحدث التناقض عندما

تســتخدم الكلمة للتزييف ، والسيف للبطش والارهـــاب من جانب المتسلطين على الشعب ·

وفى هذا الاطار أيضا نجد أن الحب الشخصى لا يتعارض مع مفهوم الواجب العام الذى يحدده فاروق جويدة بوضوح هنا ، اذ هو مفهوم ينطوى أساسا على حب الآخرين · فاذا انعزل الحب عن حياة البشر من حولنا أصبح أنانيــة وانسحابا ، واذا حـــدد الفرد واجبه بمعزل عن الآخرين أصبح هذا الواجب حلما فرديا ، وشابته شبهة المطامع الفردية ، والسعى الى القوة ·

عندما يفرض الحب ــ بمعناه الواسع ــ نفسه على الموقف ، ويعاد تعريف الأضداد فى ظله ، ينتهى الصراع · فغلطة ابن زيدون لم تكن فى تفضيله السيف على القلم ــ فكلاهما كما تبرز المسرحية مجرد وسيلة للتعبير عن ارادة الشعب وتحقيقها · ان خطأ ابن زيدون الحقيقى كان فى الثقافة بحلمه الكبير ، دون أن يشرك الآخرين فيــه (ما عدا حكام الممالك الذين يطوف بهم) وفى تصوره أنه يستطيع تحقيقه وحده · لم ينتبه ابن زيدون الى أن حلم الأمة لا يمكن أن ينبثق من فرد وحده بل من الأمة كلها ·

ولو كان ابن زيدون فهم ذلك لما كان هناك صراع بين السيف والقلم أو بين الحب والواجب : فالواجب كما تؤكد ولادة هو واجبنا ان نحب ، فالحب ــ حب الحبيب ، والناس ، والأرض ، هو المظلة الكبيرة التى يشتمل بها البشر جميعا ، وهو مصدر الحياة وضمان استمرارها ، وهو القيمة الأساسية التى تبرز فى المسرحية والتى يؤكدها فاروق جويدة دراميا عن طريق قصة الحب الرقيقة بين فردين من أفراد الشعب هما زياد وزهراء ، والتى تنبت طفلين جميلين هما ابن زيدون جديد ، وولادة جديدة ·

ان العناصر الملحمية التى يقحمها فاروق جويدة على شكل التراجيديا الشعرية الكلاسيكية فى هذه المسرحية لا تمثل مجرد محاولة تجديد فى الشكل ، وليست مجرد حلية ، أو تمشيا مع الموضة البريختية ، بل ان العناصر الملحمية تدخل الى صلب بناء المسرحية الفكرية لتشكل منظورا فكريا ينتقد جويدة من خلاله التراجيديا كشكل فنى يعبر فى جوهره عن موقف فكرى معين ورؤية معينة للعالم · ان مزج المأساة بالملحمية يخلق جدلا بين الموقف الفكرى الذى يمثله بريخت والذى يرفض القيم الفردية ، وبين الموقف الفكرى الذى تمثله التراجيديا الأرسطية التى تؤكد الفرد البطل ، وتجعله مركز الثقل فى العــالم باعتباره مســتودع القيم المطلقة

والصراعات الأبدية خارج تغيرات الواقع والتاريخ · ففاروق جويدة يطرح الحلم الفردى لابن زيدون فى القالب التراجيدى الكلاسيكى المعهود ، ثم يسلط من داخل المسرحية تعليقا نقديا قويا على الموقف الفكرى الذى تمثله التراجيديا من خلال الموقف الفكرى الذى تمثله العناصر الملحمية ، والذى يصبح رمزه وشعاره جملة ولادة المتكررة « الشعب فى يده القرار » · وتنويعاتها مثل « اذهب لشعبك » ·

ومن خلال خلط الشكلين التراجيدى والملحمى ينجح فاروق جويدة فى كشف زيف الصراع بين الحب والواجب (الذى يترجم الى صراع الكلمة والسيف) ـ هذا الصراع الذى عالجته التراجيديات دائما وقدمته باعتباره مأساويا ، حقيقيا ، قدريا الغرض منه « التطهير » ـ أى اقناع الجمهور ببطولة ، وبعظمة البطل الفرد (الذى عادة مايكون ملكا أو أميرا) الذى يتصدى له ، مؤكدة بذلك أن جوهر الحياة هو صراع خارج اطار التاريخ بين الفرد والقدر ، وليس صراع طبقة محكومة بطبقة حاكمة فى اطار التاريخ ·

ان فاروق جويدة يقول فى بساطة مذهلة ان الحل يكمن فى التخلى عن الفردية وعن أحلام القيادة والريادة والسلطة · فاذا أصبحت الجماعة صاحبة القرار نجـا الفرد من الصراع العقيم الذى حاولت التراجيديا بموقفها الفكرى أن تصوره على أنه صراع أخلاقى عميق المغزى ·

ان مسرحية **الوزير العاشق** تكشف أن الصراع بين الكلمة والسيف فى نفس ابن زيدون ليس صراعا مأساويا أخـلاقيا ، بل صراع زائف ولا أخلاقى لأن ابن زيدون يضع فرديته هو فوق الجميع ، ويضع ثقته فى الطبقة الحاكمة ـ كما فعل بطل يسرى الجندى عنترة ـ وينشد الحرية والوحدة من خلالهم رغم علمه بفسادهم وبطشهم ، فيكون مصيره الفشل ، وتبقى الجماعة وحدها فى النهاية مصدر الأمل · وهكذا تقول المسرحية شكلا ومضمونا أن الصراع الجوهرى فى الحياة ليس صراع الفرد البطل بالأقدار خارج الجماعة ـ كما حاولت التراجيديا الأرسطية أن تقنعنا ، بل هو صراع طبقة حاكمة ظالمة بطبقة محكومة · كذلك تقول المسرحية أن الحلول الفردية ، والفلسفات التى تساندها ، والقوالب الأدبية التى تجسد هذا الموقف الفكرى لم تعد صـــالحة لمجابهة التحدى · وتطرح المسرحية من داخلها موقفا فكريا مضادا يتجسد فى الشـــكل المسرحى البريختى ·

وربما كان من حسن حظ هذه المسرحية أن قام ببطولتها عملاقا المسرح سميحة أيوب وعبد الله غيث فى عودة طال انتظارنا لها ، وأكسب

صوتاهما الشجيان فى منولوجاتهما المنفردة ومشاهدهما معا العرض فى مجمـوعه بعدا موسيقيا أوبراليا يتناسب وطبيعة شـعر فاروق جويدة الموسيقية · لقد كان لأدائهما عمق تأثير الموسيقى وبلاغة تعبيرها وأضافا بحساسية بالغة خصوصية مقنعة حتى لأكثر المشاهد مباشرة وخطابية فجاءت جرعة الألم من ضياع النفس والأرض صرخة انسانيـة تنبع من وجدان بشر يتعذب وهزت القلب الى أعماقه ·

ولم يكن لهذه المسرحية أن تتحقق فى هذه الصورة الفنية البليغة كعرض مسرحى لولا جهود المخرج الفنان فهمى الخولى الذى تمكن باحساسه الذكى من ادراك أبعاد النص الكلاسيكية والملحمية ، وتمكن من تحقيقها مسرحيا بصورة بالغة الفعالية · فهو من ناحية حاول الاحتفاظ بالطابع الكلاسيكى المؤثر الأداء فى مشاهد سميحة وعبد الله غيث دون أن يفقد الايقاع السريع المشوق الذى ميز العرض فى مجموعه ، ومن ناحية أخرى أكد العنصر الملحمى الذى نجده فى العرض المباشر الواضح للقضية ، وفى المشاهد السريعة التى تنتهى فى معظم الأحيان بخلاصة سريعة للعبرة من المشهد ، وفى اقحام عنصر الهزل المبالغ فيه أحيانا على المواقف الجادة وذلك لبلورة معنى معين وبغرض التعليق غير المباشر ·

كذلك أكد فهمى الخولى اتجاه المؤلف الى استخدام التاريخ استخداما مباشرا للتعليق على موقف راهن كما يحدث فى المسرح الملحمى ، وذلك من خلال المرآة الكبيرة التى هيمنت على خشبة المسرح لتؤكد للمتفرج فى آن واحد الأوضاع المقلوبة التى سادت هذه الحقبة التاريخية ، وأيضا أن المسرحية تعالج التاريخ باعتباره مرآة تعكس وضعا راهنا ·

واحتفظ فهمى الخولى بالعنصر السردى الذى تبدأ به المسرحية وتنتهى من خلال شخصية أبى حيان الذى لعب دور الراوى والكورس ــ أو الجوقة المعلقة على الأحداث ، وأكد ارتباط التاريخ بالحاضر عن طريق اشتراكه فى الحدث المسرحى كأحد الشخصيات ، ثم ابتعاده عنه وتأمله له لاستقاء العبرة والدرس ·

ووظف فهمى الخولى صوت المطربة عزة بلبع توظيفا دراميا جيدا ، فلم يكن حلية مسرحية ، بل لعبت أغانيها القصيرة التى استخدمت كفواصل بين المشاهد دورا كبيرا فى تلخيص وتأكيد معنى كل مشهد ، وفى احداث البعد اللازم بين المتفرج والشخصية المأساوية لاتاحة فرصة للتأمل العاقل لما يحـدث بحيث لا تطغى المعاناة الفردية للبطل أو البطلة على القضية الرئيسية ومعاناة الجماعة ·

وتمكن مهندس الديكور أشرف نعيم من تصميم اطار مسرحى يحقق الامتاع الجمالى والفعالية المسرحية دون بذخ أو تبذير ، فجاء تصوير تنقل ابن زيدون بين الممالك للدعوة الى الوحدة مقنعا تماما ، واكتسب العرض عموما سيولة رغم الانتقال السريع فى المكان بين مشهد وآخر وذلك عن طريق استخدام الجزء المتحرك والجزء الثابت من الديكور فى آن واحد للتعبير عن تغير المشهد فى اقتصاد بليغ دون الحاجة الى استخدام الاظلام التام الذى كان من الممكن أن يفقد العرض بعضا من سخونته ٠

ولا شك أن عددا هائلا من الفنانين اشتركوا فى تحقيق نجاح هذا العرض ٠ وفى مقدمتهم الفنــان القدير حسين الشربينى ٠ كذلك أكد الفنان محمد الشويحى موهبته الكوميدية الثرية وحضوره المسرحى القوى رغم قصر دوره ، وكان على حسنين متميزا فى دور الملك وندا قويا لحسين الشربينى فى مشاهدهما الرائعة الجادة ــ الهزلية معا ٠ وجاء أداء مدحت مرسى لدور أبى حيان طبيعيا ومؤكدا للامكانيات المسرحية العريضـــة لصوته ٠

ونجح الفنان منير الوسيمى فى تنويع موسيقاه فجــاءت مناسـبة للعرض تماما وجزءا من نسيجه دون أن تفرض نفسها عليه رغم عذوبتها الشديدة فى بعض المواقع ٠

ولعل البطل الأول الحاضر الغائب فى هذا العرض الجرىء هو مصر ــ مصر الديمقراطية وشرف الكلمة ، ومصر موطن الرأى الحر الشجاع ٠

المسرح بين رسالة الحرية وفلسفة العصا

ذهبت وبعض الزملاء الى قرية صغيرة من القرى المجاورة للقاهرة لمشاهدة تجربة مسرحية تحمل بذرة وعد طيبة .

وفى رحلة الذهاب ساد العربة جو مرح لم تفلح فى افساده اللافتات العديدة التى تحمل أسماء غريبة تسبقها كلمة « بوتيك » أو « سوبر ماركت » فقد انتهينا الى اعتبارها قشورا عارضة نتجت عن قرب هذه القرى من القاهرة ، كذلك أغمضنا أعيننا عامدين عن فوضى المعمار وندرة الأشجار .

عندما وصلنا الى القرية أبهجنا منظر السرادق ، والتجمع البشرى الكثيف ، والاستعداد للعرض ، وجو الترقب . وانشغلنا فى الحديث عن تفاصيل التجربة وصلاحية المكان والاقبال الهائل ـ اذ تجمع حشد كبير خارج السرادق انتظارا للدخول . وعلقنا قائلين بأننا رغم كل شىء شعب يهوى الحياة فى الهواء الطلق مثل الايطاليين ، وأنه لو توفرت أنشطة ثقافية كافية خارج المنزل لما قبع الناس فى سلبية قاتلة أمام أجهزة التلفزيون والفيديو .

ولكن لم تدم البهجة طويلا ، اذ ظهرت فجأة مجموعة من لابسى البدل وبأيديهم العصى الخشبية الغليظة ، وأخذوا فى « هش » الناس « هشا » كما لو كانوا ذبابا . ووقف بعضهم يدفع الجمهور بعيدا عن باب الدخول بينما انشغل البعض الآخر فى اختيار من يرتدون الحلل الأفرنجية أو « أشيك » المتجمهرين لادخاله . وبدأ العرض . ولاحظنا أن أكثر من نصف المقاعد فى السرادق خاوية . وتساءلنا ، واحتج المخرج وبعد

اصرار وافق الافندية الموظفون فى تأفف شديد أن يسمحوا بادخال من هم فى نظرهم من الدهماء والغوغاء الذين لا يعرفون التقاليد المسرحية ·

ولأننا بلد تزيد فيه نسبة الصغار على الكبار كان نصف المتفرجين تقريبا من الأطفال وتدريجيا بدا هؤلاء الصغار قصار القامة فى محاولة تتبع العرض فى شغف شديد فوقف بعضهم على المقاعد بينما أخذ البعض الآخر فى التسلل من تحت المقاعد حتى وصلوا الى المنطقة الخالية التى تحيط بخشبة المسرح الدائرية وافترشوا أرضها متحملين البرد ومتناسين رذاذ المطر الخفيف · وكان مشهدا يثلج قلب أى ممثل أو فنان حقيقى ·

ولكن فجأة ظهرت العصا · هذه المرة فى يد موظفة حسناء أنيقة يبدو على وجهها القرف الشـــديد والتأفف · وفى احتقار تام للعرض الدائر على خشبة المسرح ولمشاعر النظارة أخذت تلوح بالعصا وتصرخ فى الأطفال · وكان منظرا مضحكا مؤلما للغاية فى دلالاته أن نرى على خشبة المسرح الباشا التقليدى يلوح بكرباجه للفلاح فى عهد بائد بينما تقف الموظفة وسط المتفرجين تلوح بالعصا فى الوقت الحاضر ·

وبين الكرباج والعصا ضاعت رسالة الحرية والديمقراطية والكرامة التى كانت المسرحية تحاول ايصالها · وتفرق الأطفال ، وتلاشت لحظة التواصل الرائعة بين الجمهور وخشبة المسرح ·

وأدركنا جميعا أن هناك اعتقادا راسخا لدى عدد كبير من القائمين على تنظيم وتوصيل وادارة الثقافة فى مصر بأن الثقافة فقط للأفندية والمثقفين ، وأنهم يؤمنون بأن الغرض الأساسى من الأنشطة الثقافية هو الحصول على استحسان الرؤساء والزوار والنقاد من القاهرة وليس لفائدة من يتعطشون الى الثقافة حقا · والنتيجة ان الأنشطة الثقافية التى ترد الى الريف من القاهرة لا تمثل نوعا من التواصل والتغذية بل ضربا من الغزو الثقافى الذى يحمل فى طياته تعاليا وقهرا ·

أضف الى ذلك أنه اذا دأب القائمون على توصيل الخدمات الثقافية على معاملة الجمهور على أنه العبد الذى يقرع بالعصا فسوف يتحول القهر من عارض خارجى الى سمة نفسية دائمة ، وسوف ينتج عنهـا أضرار جسيمة ليس أقلها مقاومة الثقافة باعتبارهـا مظهرا من مظاهر التعالى الكاذب مما قد يؤدى الى انعزال الثقافة وضمورها وتزييفها ·

واذا اتفقنا على أن الثقافة فى جوهرها هى سلوك وأسلوب تعامل يعكس قيما أصيلة لوجدنا أن المسرح الذى يدعو الى كرامة المصريين ثم يهدر هذه الكرامة فى قاعة العرض انما هو مسرح نفاق لا يرجى منه رجاء ·

واذا أردنا تعميق الاحساس بالكرامة لدى الناس فليس أقل من أن نبدأ باحترامها نحن أنفسنا من الأفندية المثقفين ٠

قد لا نستطيع فى ظروفنا الحالية أن نوفر للانسان المصرى الحياة الكريمة تماما من حيث المأكل والملبس والتعليم والرعاية الصحية فكل هذا يخضع لاعتبارات اقتصادية عالمية ومحلية والله أعلم ! ولكننا على أقل الفروض نستطيع أن نوفر للانسان المصرى احساسا بالكرامة لو عاملناه بنفس الاحترام الذى نعامل به الرؤساء الأفندية مهما كان مستواه الاجتماعى وملبسه ٠ وربما كانت المعاملة المهذبة الكريمة هى أول خطوة على الطريق نحو تحقيق الكرامة الكاملة ٠

مسرح الأقاليم هو الأمل ٠٠ ولكن !

حديثا دار حوار فى أكاديمية الفنون بيننا وبين بعض أســـاتذة الدراما فى أمريكا حـــول تدهور المسرح فى برودواى ٠٠ وكان رأى الضيوف أن مركز الثقل فى النشاط المسرحى فى أمريكا قد انتقل من نيويورك والمدن الرئيسية الى الأقاليم ٠ بل ان معظم الناس قد بدأوا فى رفض النوعية التجـــارية التافهة التى تقوم على مبدأ النجم والتى أصبحت برودواى تتخصص فيها ٠٠

خطـر هذا الحـديث ببالى وأنا أشاهد عروض المهـرجان المسرحى الرائع الذى تعقده الثقافة الجماهيرية على مدى مائة ليـــلة على مسرح السامر ٠ وتنبهت الى أن ما يحدث فى أمريكا يحدث أيضا الآن فى مصر ٠ فوسط كل الحديث الممل عن أزمة المسرح وانهياره ، ودعوى البعض الى ضرورة تشريح جثته لمعرفة سبب الوفاة ، نجد حركة مسرحية ثرية تأتى لنا هنا فى القاهرة من أعماق مصر ٠ ولا شك أن هناك جيشا فدائيا من الفنانين والفنيين ساهم فى تنظيم هذا الحدث الثقافى المبهج ، ولا شك أيضا أن الفنان الدكتور سمير سرحان قد أضاف بعضا من وقدة روحه المشتعلة بحب المسرح الى حماس هـذا الجيش المجهول فأتوا الينـا فى القاهرة بهذا الحصاد المسرحى الغزير ٠

ومن خلال العـــروض التى قدمت حتى الآن تتبلور لنا الحقائق الايجابية التالية :

ان مبدأ « الوبرتوار » الذى فشلت مسارح القاهرة فى تطبيقه مما يهدد التراث المسرحى المصرى بالانقراض يمكن تطبيقه من خـــلال مسرح الأقاليم ٠ فكم كان رائعـــا أن نشهد مرة أخرى عرضا لمسرحية

« السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم التى أخرجها صلاح مرعى وشاهدها معنا للمرة الأولى جيل جـــديد لم يكن له أن يستمتع بهـــا لولا هذا المهـــرجان ٠

ومن خلال العروض المتنوعة التى يقدمها المهرجان نجد أن مسرح الأقاليم لا يقوم فقط بوظيفة المعمل الذى يفرخ لنـــا مواهب عديدة فى التأليف والتمثيل والاخراج بل يقوم أيضا بتجريب أحدث الأساليب المسرحية المتعددة فى محاولة لانتقاء أكثرها صلاحية وفعالية للمتفرج المصرى ، وهو فى هـــذا يقدم خدمة ثقافية قيمة اذ هو يصـــل المسرح المصرى بأحدث التيارات فى المسرح العالمى ويدرب جمهورنا على استساغتها وتقبلها ، فقد شاهدنا الى جانب المسرحية التقليدية تجربة فى المسرح التسجيلى وتجربة فى المسرح الشعبى وعدة تجارب فى المسرح الملحمى ٠

ولكن ربما كان الشىء المشجع حقـــا فى هذا المهرجان هو جودة العروض رغم فقـر الامكانيات الشـــديد ، وكانت رسالة مسرح الأقاليم الصادقة فى هذا المهـــرجان هى أن المسرح نص وممثل وساحة وليس ديكورا ونجوما وابهارا وتكاليف باهظة ٠

فعلى سبيل المثال قدمت فرقة المنصورة عرضا بسيطا بالغ التأثير لمسرحية « منين أجيب ناس » اعتمد فيه المخرج محمود حافظ على خشبة المسرح العـــارية والايقـاعات الصـــوتية مســـتغلا كل طاقات ممثليه على الانشاد والتنغيم فجاء عرض فرقة المنصـــورة شبيها ببساطة المسرح الاغريقى وجلاله فى استخدامه للممثل مع الجوقة ٠

ولكن حبا فى مسرح الأقاليم وحرصـــا على ألا تهدر جهود آلاف العاملين المخلصين بالثقافة الجماهيرية ، نرجو أن تحاول الثقافة الجماهيرية تجنب السذاجة الفكرية التى تشـــوب بعض عروضها ٠ ولست أعنى بالسذاجة الفكرية هنا قضية المباشرة أو استخدام المسرح كوسيلة لايصال رسالة سياسية محددة ، فكل هذا مقبول فى المسرح المعاصر ٠

لكن الآفة هى السذاجة بمعنى التبسيط المخل فى الفكر والفن ٠ فاذا اعتنق بعض المسرحيين فى الثقافة الجماهيرية مبدأ تثقيف الجمهور وتدريبه على التفكير السياسى الواعى فلا بأس بهذا ٠ ولكن يجب أن يكون الهدف هو تعميق الوعى السياسى والقدرة النقدية على تناول الأوضاع فى تشابكها وتعقيدها ولا يكون الهدف هو الدعاية التى تبسط الأمور الى درجة الخلل وتطرح حلولا مضحكة فى سذاجتها ٠ والسذاجة الفكرية تولد نوعا من التزييف الفنى ٠

فعلى سبيل المثال نلحظ ان بعض العروض تخلط خلطا منتقدا بين ما يمكن أن نسميه بالمسرح السياسى ـ وهو شكل مقبول ومعترف به عالميا ويدخل تحته المسرح الوثائقى والمسرح البريختى فى أبسط صوره وأكثرها مباشرة ـ وبين المسرح الشعبى الذى عادة ما يرتفع فوق المذاهب السياسية ويعمد عن طريق الاسطورة والاستعارة الى تعميق الوجدان الجماعى بروح الانتماء الى الأرض الأم والتراث والهوية المتفردة فى علاقتها بالتراث الانسانى الجماعى ٠

ان المسرح السياسى بطبيعته مسرح فكرى يخاطب العقل ويتوسل بالاقناع عن طريق التحقيق النقدى الواعى سواء كان وثائقيا أو ملحميا ٠ ولكن عندما يعرض لى فنان قضية معينة مدعيا أنه سيقنعنى بها عن طريق فحص الوثائق والحقائق ثم يلوى ذراعى فجأة بأن يستخدم أسلوبا تعبيريا شعوريا كما فعل المخرج عباس أحمد فى عرض « اليهـــودى التائه » لا يستطيع المتفرج حينئذ الا أن يحس بأنه كان ضحية خدعة لاقناعه بالقوة ، وأن هناك محاولة للضحك على عقله حتى وان كان هذا المتفرج متعاطفا مع وجهة النظر المطروحة ٠

ان احترام عقل المتفرج سواء فى المدينة أو القرية هو احترام لجدلية الواقع واحترام لحرية الرأى ومبدأ الديمقراطية ٠ فهدف المسرح السياسى هو احياء وجدان المتفرج وقدراته على النقد الواعى وليس الهدف سرقة هذا الوجدان لصالح مبدأ سياسى بعينه ٠

اننا نرفض مبدأ الوصاية الفكرية فى الحياة وكذلك نرفضه فى المسرح ٠ وقديما قيل ان آفة الميلودراما فى المسرح الشعورى هو السذاجة بمعنى التبسيط المخل فى تصوير الخير والشر ٠ ونقول الآن اننـا يجب أن نحذر من الميلودراما بنفس المعنى فى محاولة خلق مسرح فكرى حقيقى يقوم على الوعى بكل جوانب الحقيقة فى جدلية ثرية ٠ ان الاقناع لا يكون أبدا عن طريق حجب وجهات النظر المعارضة ولكن بعرضها عرضا أمينا حتى يكون الاقتناع فى النهاية اقتناعا واعيا بعيـــدا عن السذاجة على المستوى الفكرى والشعورى ٠

ليس دفاعا عن المسرح التجارى ٠٠ ولكن !

انها ظاهرة تثير العجب حقا ٠ اذ كلما تعرض مثقف أو ناقد لمشكلة المسرح الجاد وأسباب انحسار تياره فى الحقبة الماضية بعد ازدهاره فى الستينيات ألقى بالتبعية على مسرح القطاع الخاص وما يسمى خطأ أحيانا بالمسرح التجارى !

— وكأننا البلد الوحيد فى العالم الذى لديه مثل هذا النوع من المسرح !

— وكأن ظهور هذه النوعية من المسرحيات تستلزم بالضرورة القضاء على المسرح الجاد !

— وكأن الانسان الذى يستمتع بمشاهدة هزلية جيدة مثل « برغوث فى أذنها » لجورج فيدو أو « هزلية فى حجرة النوم » للكاتب الانجليزى الان ايكبورن مثلا ، لا يمكنه أن يستمتع أيضا بكوميديا موليير أو شكسبير أو بن جونسون !

— وكأن المسرح لا يمكن الاستمتاع به كعرض فنى دون أن يكون له هدف اجتماعى أو سياسى مباشر وملموس أو رسالة فلسفية أو أخلاقية أو غيرها !

— وكأن الضحك من أجل الترفيه والترويح عن النفس من مشاكل العصر الطاحنة قد أصبح عيبا وعارا !

وربما كنا البلد الوحيد فى العالم الذى ينظر الى المسرح هذه النظرة الشديدة الجدية لدرجة الجهامة ٠ وهى نظرة كفيلة وحدها بهدم

المسرح كفن من أساسه اذ هي تصوره كعبء وواجب ثقيل الظل ، وتجعل منه مدعاة افتخار كاذب لدى قلة قليلة « مثقفة » ، وتنفى عنه صـــفة الاستمتاع الأساسية ٠

وربما كان السبب في هذه النظرة الغريبة وهذا المنطق المعوج هو غرق المسرح والثقافة عموما لفترة في متاهات السياسة ، وارتباط المسرح بقضية أدبية عامة شغلتنا في فترة سابقة ، وفسرها كل حسب معتقداته ، وهي قضية الالتزام في الفن ٠

وحتى تستقيم النظرة الموضوعية للأمور ، وخاصة أمر مسرح القطاع الخاص في عـــلاقته بمسرح الدولة ، ينبغي أن نتـــذكر أن الجمهور المصرى كان وما زال يمكنه أن يستمتع في آن واحد بمسرحيات الريحاني واسماعيل يس وفؤاد المهندس وبنتاج مسرح الستينيات الجاد ٠

كذلك يجب أن ندرك أن لفظة المسرح التجارى لفظة خاطئة ٠ فما نسميه بالمسرح التجارى في بلادنا هو في توصيفه الحقيقي مسرح ترفيهي ، واذا فشل في الترفيه فشل تجاريا ٠

أما المسرح الجاد فهو مسرح تثقيفي بأوسع معاني الكلمة ـ أي اثراء للحياة والخبرة والفكر الانساني ، وهو أيضا ينبغي أن ينجح تجاريا لأنه اذا انصرف عنه جمهوره فمعنى هذا أنه فشل في تأدية رسالته والقيام بدوره وأصبح مجرد عبء على ميزانية الدولة ٠

وكما أن هناك أنواعا ودرجات مختلفة في الأدب ، هناك أيضا أنواع ودرجات في المسرح ٠ والالتزام الوحيد العام الذى يجب أن ينشده الفنان هو الالتزام بالاجادة والاتقان لفنه في حدود النوع الذى يختاره ، والالتزام بالصدق في حدود التجربة التي يعرضها العمل ، والالتزام بتحقيق الهدف الذى يرمي اليه العمل المسرحي ٠

أما المقارنة والتفضيل بين نوع وآخر فقد ينجح في قتل شـــكل مسرحي معين بدعوى انه تافه ، ولكنها لن تنجح ابدا عن طريق هذا القتل في خلق شكل مسرحي آخر ٠

واذا أخذنا مثالا من الأدب الروائي للتدليـــل على ذلك نجد أن قصص أجاثا كريستي البوليسية مثلا لا تقل جودة في حدودها المميزة عن قصص جين أوستن في نوعها ومجالها ٠ ولن نزيد من عـــدد قراء جين أوستن لو نجحنا في منع القصص البوليســـية عامة أو قصـــص أجاثا كريستي خاصة ٠ ان الهدف الذى ترمي اليه القصـــة البوليسية يختلف تماما عن الهدف الذى تنشده الرواية الأدبية ٠ فالقصة البوليسية

تهدف الى الترويح العقلي عن طريق طرح معضلة أو لغز وهمي واعمال العقل في طرح حلول له ، ولا ينبغي اذن أن أطالب القصة البوليسية بأن تؤدي وظيفة روايات نجيب محفوظ أو هنري جيمس والتي ترمي أساسا الى اثراء الانسانية والوعي الاجتماعي أو الفلسفي ٠

واذا أخذنا مثالا آخر ، وليكن رواية الخيال العلمي ، نجد انها تؤدي وظيفة تختلف تماما عن تلك التي تقـــوم بها روايات تولوســـتوي ودستويفسكي ٠ فهي تنشط ملكة الخيال ، وقد تقوي لدى القارىء نزعة التبحر في العلوم الطبيعية وتدفعه الى التعرف على أحدث الاكتشافات فيها ٠ ويكون من الغباء أن نحجر عليها ونمنعها بدعوى أنها لا تتعامل بواقعيـــة مع مشاكل اللحظة الراهنـــة ولا تبلور أبعادها الفلسفية أو الأخلاقية ٠ فلو كبلنا خيال الانسان وأغرقناه في واقع اللحظة الراهنة لما كان هناك أمل في المستقبل ٠ وكما أنه ليس من المعقول ، بل من الغبن أن نطالب بنوع واحد من الأدب الجاد بمفهوم معين ، فانه من الغبن أيضا أن نطالب بنوع واحد من المسرح كما تقول النغمة السائدة اليوم ٠

ان ازدهار المسرح الكوميدي في قطاعه الخاص في مصر لا علاقة له بانحسار المسرح الجاد ، بل ان ازدهاره وغياب المسرح الجاد جاء نتاجا طبيعيا لظروف تاريخية بحتة ٠

لقد عاش المسرح الكوميدي الذي قدم الهزليات الجيدة والكوميديات الموسيقية جنبا الى جنب مع المسرح الجاد ـ أو ما عرفناه منه عن طريق التراجيديات الكلاسيكية قبل الثورة ٠ ومع الثورة اتقد الكيان الوطني ، وانتقل الثقل الى المسرح الجاد الذي عبر بصدق عن واقع تجربة جديدة وهي تكشف الشعب بوعي لذاته وتاريخه وآماله ، وأرخ المسرح وجدانيا لهذه الصحوة ولكن ، ومع النكسة ، وكما يحدث دائما بعد الحروب ، في زمن تضميد الجراح ومحاولة الاستشفاء من الآثار المدمرة التي تتركها ، وكما حدث كذلك في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية ، ازدهر المسرح التجاري ـ بمعنى مسرح الاستعراض والهزليات ـ أو بمعنى أشمل مسرح الترفيه الخفيف ٠

وكان من المفروض أن يعتدل الميزان بعد فترة ، ويعود المسرح الجاد الى الساحة بعد انقضـــاء فترة لملمة شـــتات النفس المبعثرة ٠ ولكن ـ ولظروف كثيرة ليس هنا مجال تعدادها ، وباستثناء محاولات فردية رائعة ولكن متفرقة ـ لم تحدث دفعة قوية متصلة ٠ وربما كانت الجروح أعمق مما تصورنا ٠ وظل الجمهور يعارك واقعه الحياتي ، ويبحث عن الترويح في المسرح ٠

ومع بداية الثمانينيات بدأت دفعة جديدة نحس مظاهرها الآن بصورة ملموسة وهي عودة جمهور مسرح الترفيه الى حجمه الطبيعي وعودة جمهور المسرح الجاد أيضا الى حجمه الطبيعي . ولكن فرحتنا الشديدة بتدفق الجمهور على المسرح الجاد يجب ألا تحمل فى طياتها أمنيـــة بموت أو زوال مسرح الترفيه . فمسرح الترفيه فى أجود صوره وأكثرها اتقانا ، وفى حـدوده المعروفة مسرح ممتع له وظيفته ، وشكل وجد منذ قديم الزمان جنبا الى جنب مع الأنواع المسرحية الجادة .

ان آفة المسرح الترفيهى فى مصر الآن هى عدم الاتقـان ، وانتفاء الجودة « باستثناء بعض العروض النادرة » فلا هو يقدم الهزلية الجيدة المتقنـة التى تتمتع بالايقـاع السريع وتلاحق الأحـداث اللاهث والحوار الكوميدى الذكى ، ولا هو يقدم الموسيقيات الجيدة رقصا وغناء وتشكيلا ، ولا هو يقدم المسرحية البوليسية المحكمة الصنع .

ان المسرح الترفيهى اعتمد على النجم الواحد متجاهلا حقيقة هامة وهى ان نجاح العرض المسرحى عمل جماعى فى جوهره . وتشكيل فنى متكامل ، وايقاع منضبط واستهتر بأوقات الناس فمط عروضه لدرجة الملل ، وغالى فى نهمه للربح فقتل الأوزة التى تبيض ذهبا . وهو أخيرا ــ وهذه هى الطامة الكبرى ــ حاول أن يكتسب احتراما زائفا فتمسح بأذيال المسرح الجاد ــ أى التثقيفى بالمعنى الذى ذكرناه فى البداية ــ وحاول أن يقحم على شكله الترفيهى بصورة سطحية ساذجة مستفزه قضايا لا يمكن معالجتها فى اطار نوعه وعروضه .

فلا هو أصبح مسرحا ترفيهيا حقيقيا ، ولا هو تمكن من تغيير جلده ليصبح مسرحا جادا . وأصبح مثل الغراب لبس ذيل الطاووس فأنكره معشر الغربان والطواويس معا .

فهرس

رقم الايداع بدار الكتب ٥٨٤٣ / ١٩٨٥

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٠٧٧٩ ـ ٤